cahiers du CINEMA

258-259

CONVERSATION AVEC J.-M. STRAUB ET D. HUILLET

(Moïse et Aaron)

STRAUB-SCHOENBERG : Un tombeau pour l'œil

SUR LA REPRÉSENTATION DU POUVOIR

Un pouvoir qui ne pense, ne calcule, ni ne juge ?

(Aguirre, Lancelot)

... mais qui raisonne *(Les Ordres, Section spéciale)*

M. DURAS : D'une Inde l'autre *(India Song)*

MILESTONES

Présentation par R. Kramer et J. Douglas

Table-ronde : *Milestones* et nous

ROYAN 1975 : Cinéma du Moyen-Orient

CINÉMA MILITANT

Bilan de l'Agence d'Actualités audio-visuelles

Japon : l'expérience Ogawa

15 F.





N° 258-259 JUILLET-AOUT 1975.

REDACTION : Pascal BONITZER. Jean-Louis COMOLLI. Serge DANEY. Thérèse GIRAUD. Jean-René HULEU. Pascal KANE. Serge LE PERON. Jean NARBONI. Jean-Pierre OUDART. Serge TOUBIANA. ADMINISTRATION : Claude BOURDIN. Serge DANEY. Les manuscrits ne sont pas rendus.

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 9, passage de la Boule-Blanche (50, rue du Faubourg-Saint-Antoine), 75012 Paris. Administration-abonnement : 343-98-76. Rédaction : 343-92-20.



Les numéros suivants sont disponibles :

Anciens numéros (10 F)

141 - 153 - 159 - 186 - 188 - 189 - 190 - 192 - 193 - 194 - 195 - 196 - 199 - 202 - 203 - 204 - 205 - 206 à 241 - 244 - 247 - 248 - 249 - 250 - 253.

Numéros spéciaux (15 F)

166-167 (spécial Etats-Unis - Japon) - 207 (Dreyer) - 220-221 (Russie années vingt) - 226-227 (Eisenstein) - 234-235. 236-237. 238-239. 245-246. 251-252. 254-255. Port : Pour la France, 0.15 F par numéro ; pour l'étranger, 0,55 F. Les commandes sont servies dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 9, passage de la Boule-Blanche, 75012 PARIS (tél. 343-98-75).**
C.C.P. 7890-76 PARIS.

Les anciens numéros sont également en vente dans certaines librairies.

Commandes groupées

Les remises suivantes sont applicables aux commandes groupées :
25 % pour plus de 20 numéros ;
30 % pour plus de 30 numéros.
(Ces remises ne s'appliquent pas aux frais de port.)

Vente en dépôt

Pour les librairies, les ciné-clubs, pour toute personne ou groupe désirant diffuser les **CAHIERS DU CINEMA,** nous offrons une remise de 30 %.



NOUVEAUX TARIFS D'ABONNEMENT

Pour 20 numéros : Tarif spécial

162 F (France, au lieu de 190 F) — 180 F (Etranger, au lieu de 200 F).
152 F (France, au lieu de 168 F) — 170 F (Etranger, au lieu de 188 F) pour les étudiants, libraires, et membres de ciné-clubs.

TARIF NORMAL
Pour 10 numéros

90 F (France) - 100 F (Etranger).
84 F (France) - 94 F (Etranger) pour les étudiants, les libraires, et les membres de ciné-clubs.

Abonnement de soutien : 150 F.

Les abonnements sont enregistrés dès réception de votre règlement par chèque postal, chèque bancaire, mandat à l'ordre des Editions de l'Etoile, 9, passage de la Boule-Blanche, 75012 PARIS.
Tél. 343-98-75. C.C.P. 7890-76



CONVERSATION
avec
JEAN-MARIE STRAUB
et
DANIELE HUILLET

(Moïse et Aaron)

Histoire du projet

Cahiers : *D'où vous est venue l'idée de Moïse et Aaron ?*

J.-M. Straub : De la première représentation scénique en Allemagne, qui eut lieu à Berlin en 1959. C'était dirigé par Hermann Scherchen. Musicalement, c'était la meilleure, en dehors de celle qu'avait dirigée Rosbaud en concert. La première exécution eut lieu en 1952, un an après la mort de Schœnberg. La première exécution scénique eut lieu à Zurich, je ne sais plus très bien en quelle année. La première scénique en Allemagne, c'était à Berlin, en 1959. Je l'ai vue un soir par hasard. Je n'allais jamais à l'opéra ; je ne sais pas pourquoi je suis entré là-dedans. Sans doute parce que je m'intéressais à Schœnberg, sans bien le connaître. Musicalement, c'était bon, un peu moins bon que Rosbaud, mais bon. Scéniquement, j'ai trouvé ça épouvantable et j'ai eu envie de faire un film qui serait exactement le contraire. Pourtant, scéniquement, c'est ce qu'on a fait de meilleur jusqu'à présent, y compris depuis un an, depuis qu'il y a une épidémie (pour le centenaire de la naissance de Schœnberg) d'exécutions en partie ou totalement épouvantables. Après cette soirée, j'ai téléphoné à Danièle, à Paris. C'était la première fois que je lui téléphonais. On n'avait pas de fric. Je vivais alors entre Berlin-Ouest et l'Allemagne de l'Est, parce qu'il se passait pas mal de choses au Berliner Ensemble et qu'on cherchait des documents pour le *Bach* (la plupart sont en R.D.A.). Danièle a fait une scène épouvantable mais elle a pris le train de nuit et est venue voir ça tout de suite. Je l'ai revu une deuxième fois. Donc le projet remonte à 1959. En fait, ça aurait été le deuxième film qu'on aurait fait, le premier projet étant le *Bach* de 1954 !

Cahiers : *C'était simplement l'intention de le faire, ou déjà un projet plus précis ?*

Straub : Non. Je me suis rendu compte, en lisant la partition, que ce qu'ils avaient fait là, c'était de l'« abstraction théâtrale » d'après-guerre en Allemagne et que ça allait complètement en sens inverse de ce que Schœnberg avait rêvé. Tout de suite, l'idée du film, ç'a été de le tourner en plein air. Mais à l'époque, on s'obstinait encore à monter le *Bach* et le *Bach* n'a rien donné. C'était le premier projet et c'est devenu le troisième film. Premier projet : le *Bach*. Deuxième projet : *Moïse et Aaron*. Troisième projet : *Nicht versöhnt*. Quatrième projet : *Machorka-Muff*.

D. Huillet : Ce qui était clair pour nous tout de suite, c'était les couleurs et le plein air. Le reste, c'était une question de travail. Il faut voir comment et pourquoi. Ce serait toute une histoire et qui a commencé bien plus tard, parce qu'on ne s'est pas mis comme ça tout de suite en route. C'est un projet de film qui a été refoulé.

Cahiers : *Et le côté exécrable de la mise en scène qui vous avait frappé ?*

Straub : C'était pas exécrable. Ça tenait debout. Il y avait une certaine cohérence là-dedans. C'est le contraire de ce qu'ils ont fait depuis partout, à Francfort, à Nuremberg, à Vienne, à Düsselforf. C'était du faux Living Theater : du Living sans la technique, de la parodie bourgeoise du Living. Tandis qu'à Berlin, il y avait quand même une certaine dignité, sauf que tout y avait été transformé en ballets.

Cahiers : *Qu'est-ce qui vous accrochait dans* Moïse et Aaron ? *L'aspect théologique, poétique, musical, scénographique ?*

Straub : Musical, pas du tout. Sans doute parce qu'on préparait alors un film musical (le *Bach*). Ce qui m'a touché d'abord, c'est le côté théologique. Quand on a envie de faire un film, ça part toujours d'un noyau, et là, le noyau, c'était la dernière scène musicale de *Moïse et Aaron* après la disparition du veau d'or, l'affrontement de Moïse et Aaron qui termine la partition quand ils sont tous les deux devant l'autel.

Cahiers : *On dit que si l'opéra n'est pas achevé, c'est qu'il était achevé en fait.*

Straub : C'est également le point de vue de Gielen : musicalement, c'est bouclé; il ne pouvait pas écrire autre chose, y ajouter quoi que ce soit. Moi, je pense qu'il s'agit de raisons autres que musicales.

Pourquoi Schœnberg n'a-t-il pas achevé Moïse et Aaron ?

Cahiers : *Le fait justement de tourner le troisième acte, ça implique d'une certaine façon que s'il n'est pas terminé, c'est aussi pour des raisons très contingentes ?*

Straub : Qu'est-ce que ça veut dire « contingentes » ?

Cahiers : *Ça veut dire que si la fin de sa vie n'avait pas été ce qu'elle a été, il l'aurait vraisemblablement achevé.*

Straub : La partition a été commencée à Berlin le 7 mai 1930, et terminée à Barcelone le 18 mars 1932. Après, il est parti. On l'a reçu dans le judaïsme à Paris. Il a voulu faire une manifestation, et puis il est parti et s'est établi à Los Angeles. Le texte du troisième acte, sans musique, a été bouclé là-bas en mai 1935. Parenthèse intéressante : c'était un brouillon par rapport au texte qui est mis en musique, car en composant, il transformait, en partie, le texte. Donc, là, on a une sorte de brouillon d'un texte qui aurait été transformé s'il avait composé. Jusqu'en 1949 ou 1950, il y a des lettres où il dit : je vais écrire de la musique pour le troisième acte. En fait, moi je crois qu'étant donné le contenu de ce troisième acte, il a eu des problèmes, disons « idéologiques ». Selon moi, c'est le déchaînement du fascisme, ce sont les camps de concentration, l'extermination des Juifs et la création de l'Etat d'Israël, qui l'ont empêché de boucler l'œuvre. *Moïse et Aaron* est une œuvre antisioniste. Pour moi, c'est clair, Schœnberg n'a jamais joué avec l'idée d'un Etat en Palestine. Il y a bien une pièce de théâtre qui s'appelle *Der Biblische Weg*, qu'il s'est toujours refusé à laisser publier et qui a seulement été publiée dans une traduction italienne chez Feltrinelli, après sa mort. C'était une pièce de théâtre contemporaine, dramatique, sans musique, où il jouait avec l'idée d'un Etat juif quelque part en Afrique. C'est d'avant *Moïse et Aaron.*

Cahiers : *L'Etat juif en Afrique, c'était une des thèses du sionisme à ses débuts.*

Straub : Oui. Quand a-t-elle été abandonnée ?

Cahiers : *Il y a eu une lutte entre Herzl et quelqu'un comme Zangwill qui était pour une colonie juive en Ouganda. Mais je ne sais pas à quel moment exactement ça s'est passé.*

Straub : Evidemment, Schœnberg n'a pas inventé cette idée-là. Elle devait être dans l'air, même s'il est un des premiers à l'avoir mise en circulation. Je suis sûr que ce n'est pas une invention à lui.

Cahiers : *Mais en quoi consiste cet antisionisme ? Un refus de l'Etat juif ?*

Moïse n'a raison que contre Aaron

Straub : Oui. Pour moi, c'est évident. C'est Moïse (même si on a du mal à l'accepter, même si nous avons fait le film un peu contre lui, de plus en plus fascinés par la figure d'Aaron), c'est Moïse qui a raison contre Aaron. Ça ne veut pas dire qu'il a raison dans l'absolu. Moïse a raison contre Aaron, tout simplement. A la fin du deuxième acte, c'est la victoire d'Aaron sur Moïse. C'est Moïse qui détruit ses tables parce que Aaron lui a dit : *« Die auch nur ein Bild, ein Teil des Gedankens sind »* (« qui ne sont aussi qu'une image, qu'une partie de l'idée »). Et là, il n'y a rien à dire : il les détruit.

Après, c'est le procès d'Aaron où c'est de nouveau Moïse qui l'emporte sur Aaron. Entre les deux, il y a une sorte de prise de pouvoir politique qui n'est pas dans Schœnberg. Enfin, disons qu'il y a une prise de pouvoir par Moïse, qu'on a réintroduite par la citation de la Bible (traduction de Luther, première version, celle précédant les guerres des paysans), qui est avant le générique. C'est Moïse qui, trouvant le veau d'or en descendant de sa montagne, dit : « *Her zu mir, wer dem Herrn angehört !* » (« A moi, ceux qui appartiennent au Seigneur ! »). Alors se rassemblent autour de lui tous les enfants de Levi et il leur fait tuer trois mille hommes des autres tribus. Et ensuite il fait le procès d'Aaron. Ça, ça pourrait se situer avant ou après la dernière scène chantée, en tout cas avant le procès d'Aaron.

Moïse et Aaron indissolublement liés

Cahiers : *Pourquoi ne voit-on pas la mort d'Aaron ? Qu'en est-il dans l'opéra de Schœnberg ?*

Straub : Dans Schœnberg, il y a cette idée qui est une idée hégélienne (je crois même que c'est une référence très précise à Hegel) quand les soldats disent : « *Sollen wir ihn töten ?* » (« Devons-nous le tuer ? »). Moïse ne répond pas tout de suite (sa réponse est différée parce qu'il poursuit son discours) puis il dit : « *Gebt ihn frei, und wenn er es vermag, so lebe er !* » (« Laissez-le libre, et s'il le peut, qu'il vive ! »). Là, Schœnberg écrit : « Les soldats le délient, il se lève et tombe mort. »

Dans le film, quand on a lié Aaron, j'ai pensé à Lumumba. Et quand Moïse dit : « Libérez-le ! », on ne voit déjà plus Aaron (il est hors-champ), on l'a décadré pendant sa dernière phrase *(« Für seine Freiheit, dass es ein Volk werde » :* « Pour sa liberté, qu'il devienne un peuple), pour recadrer Moïse. Et Moïse détruit Aaron, mais — ce faisant, ça me paraît évident, enfin je l'espère — Moïse se détruit lui-même. Tout en gardant raison quand il renvoie le peuple au désert en ajoutant : *« In der Wüste seid ihr unüberwindlich und werdet das Ziel erreichen »* (« Dans le désert vous êtes invincibles et atteindrez le but »).

Cahiers : *Cela ne peut-il pas s'interpréter comme : « Si vous traversez le désert, vous atteindrez la terre promise » ?*

Straub : Ah ! non ! Parce qu'il y a une phrase avant qui est tout de même très claire et qui dit, dans la dernière période : « *immer, wenn ihr die Wunschlosigkeit der Wüste verlasst und eure Gaben eure zur höchsten Höhe geführt haben, immer werdet ihr weider heruntergestürzt werden vom Erfolg des Missbrauches, zurück in die Wüste* » (« toujours, quand vous abandonnez l'absence de souhait du désert et que vos dons vous ont conduits à la hauteur suprême, toujours vous serez de nouveau précipités du haut du succès du mésusage, renvoyés au désert »). Et d'abord, il dit que la terre promise, c'était une image. Il reproche à Aaron d'avoir toujours eu l'obsession de fouler aux pieds une terre réelle où coule le lait et le miel. Pour Moïse, il est clair qu'il s'agit toujours d'une terre irréelle.

Cahiers : *Une Terre Irréelle contre des terres réelles ?*

Straub : Non. Parce que dans le désert les gens ne s'établissent pas. Ils ne deviennent pas sédentaires. L'idée d'Aaron, c'est celle d'une traversée pour arriver dans le pays. L'idée de Moïse, c'est que la traversée du désert est sans fin. C'est l'idée du nomadisme, tout simplement.

Pas le sionisme, mais le nomadisme

Cahiers : *Et ça, ce serait à la fois le point de vue de Moïse et celui de Schœnberg ?*

Straub : Historiquement, bien sûr, c'est une utopie. A moins qu'on en arrive à un point où le capitalisme ruine la planète. Alors, ça deviendrait une idée concrète. Mais ce ne serait pas un retour en arrière. C'est une utopie historique, mais enfin c'est un défi : l'idée qu'il faudrait en revenir au désert, retourner au désert. Mais n'est-ce pas déjà concret, quand il dit : « Toujours vous serez précipités du haut du succès du

mésusage, renvoyés au désert » ? Après : « dans le désert, vous êtes invincibles et atteindrez le but », il y a une phrase avec laquelle on a eu beaucoup de mal : « *Vereinigt mit Gott* » (« unis à Dieu »), phrase qu'Antoine Golea a traduite (pour l'Opéra de Paris) par « être unis à Dieu », ce qui n'est pas du tout pareil, parce que le but ce n'est pas d'être unis à Dieu; la phrase est : « Atteindrez le but, unis à Dieu. » Schœnberg et Moïse, à ce moment-là, ne font qu'un, même si ce n'est pas encore le cas dans les phrases précédentes.

Comme l'obsession de Schœnberg, c'était justement le monothéisme et le Dieu des Juifs, il s'identifie complètement à Moïse même si l'identification est seulement le point de rencontre au moment précis de cette phrase et que jusque-là Moïse est encore pour lui une sorte de figure inhumaine à laquelle il ne s'identifie pas encore.

Cahiers : *C'est ce problème que vous abordez dans* Einleitung. *Je crois que vous avez dit que* Moïse et Aaron *était une œuvre antimarxiste mais non amarxiste.*

Straub : En tout cas, je pense que dans le film, il ne reste plus que le peuple. L'idée de Schœnberg, c'est l'idée d'un pouvoir qui vient d'en haut, même s'il dit que Moïse est inhumain, même s'il dit (ça, ce sont des phrases qu'on a coupées dans les lettres à Kandinsky) que tous les *Weltverbesserer* (améliorateurs du monde) ont toujours fait couler du sang. Et il n'ignorait pas que Moïse en avait fait couler. Là il cite carrément, pêle-mêle, Lénine, Staline et je ne sais plus qui encore. Schœnberg, de manière provocante, se prétendait royaliste, puisque la dernière rencontre entre Brecht et Schœnberg devant un drugstore, quelque part en Californie — c'est Brecht qui raconte ça dans son journal. — Schœnberg dit à Brecht : « Vos républiques, la preuve que ça ne vaut rien c'est que ça ne dure pas ; c'est pour ça que je suis pour la royauté. » Brecht, qui s'était fait sermonner par Eisler (« surtout pas de provocation ! »), qui l'avait emmené plusieurs fois chez Schœnberg et à des cours de Schœnberg d'où il était ressorti avec une impression de grande clarté, à ce moment-là donc, Brecht écrit simplement : « Je serrai la main au vieil homme d'une manière pensive et je le laissai aller ». Là, pas de doute, c'est bien l'idée d'un pouvoir qui vient d'en haut. Or, dans le film, j'ai le sentiment que ce pouvoir se détruit.

Cahiers : *Au moment d'*Othon, *tu as dit :* « Othon *est un film sur l'absence du peuple.* Moïse et Aaron *sera un film sur le peuple et sur sa présence. » Or, c'est vrai que le peuple est présent, dans le sens où il est « en scène ».*

Straub : Il est présent, représenté par le chœur.

Cahiers : *Est-ce que ça veut dire que ce qui est au cœur du film, c'est le rapport entre le peuple et, disons, ses dirigeants. Mais alors, le peuple serait comme une base d'appui, un support, entre Moïse et Aaron. Mais de lui, rien ne vient. Le peuple est une sorte de présence qui est elle-même une question, mais le peuple ne crée rien.*

Straub : Est-ce vrai qu'il ne crée rien dans ce film ? Il crée une *résistance* au point de départ. D'abord une résistance à l'idée de base, celle du monothéisme qui est la rupture et le moteur du départ et de la libération. Résistance très mouvementée, en particulier au début de la troisième scène du premier acte titrée : « *Moïse et Aaron annoncent au peuple le message de Dieu* ». Ensuite Moïse et Aaron, en arrivant dans cette scène, viennent tuer le mouvement, puis le retourner.

La caméra : œil ou regard ?

Cahiers : *Vous dites, dans un entretien que nous avions publié à l'époque d'*Othon, *que la caméra ne doit pas opérer comme un œil mais comme un regard.*

Straub : On pourrait considérer cette phrase comme une étape. Oui, c'est vrai, mais on peut imaginer que *Moïse et Aaron* a été fait pour prouver que ça, justement, c'est quelque chose qu'il faut remettre en question. D'un côté il faut tenir à cette idée, de l'autre il faut essayer de la détruire. De même que j'ai essayé de détruire par *Moïse et Aaron* la phrase qu'on citait de Stravinsky comme quoi « la musique est incapable

d'exprimer quoi que ce soit ». Peut-être que ça vaut en partie pour Bach, mais je crois que Schœnberg prouve le contraire, parce qu'il n'y a rien de plus expressif que cette musique-là. Elle est capable d'exprimer tout à la fois les choses les plus abstraites, les plus quotidiennes, les plus concrètes. Aussi, ce qui nous a intéressés avec *Moïse et Aaron*, c'est de faire un film qui prouve que ce n'est pas vrai que la musique soit incapable d'exprimer quoi que ce soit.

Pour en revenir à cette histoire d'œil et de regard, c'est devenu parce que ce n'était pas. Ça veut dire qu'ici, c'est peut-être devenu un œil, c'est peut-être quand même un œil... Mais c'est quoi, pour vous, la différence ?

Cahiers : *Nous l'avions compris comme ça : la caméra n'est pas une simple ouverture passive sur un spectacle mais impliquait un « accent ». L'idée de l'œil, c'est l'idée du voyeurisme, c'est-à-dire, l'œil est toujours là, les choses viennent s'inscrire mécaniquement, et advienne que pourra...*

Straub : Bon. Evidemment, ce ne sera jamais un œil dans les films qu'on fera, si on continue à en faire.

Cahiers : *Le regard, ça impliquait qu'il y a* quelqu'un *derrière l'objectif, l'envie de regarder* (la pulsion scopique), *le regard comme une force, qui se bande, qui se débande. C'est cette idée qu'on a trouvée intéressante en relisant l'entretien sur* Othon. *Elle nous a paru très en avance, dans la mesure où l'idée encore dominante du rapport de la caméra à ce qui est filmé, c'est le rapport de la chose inerte et passive à l'œil objectif. Toujours cette idée que l'écran est comme une fenêtre ouverte sur le monde et que le « spectacle du monde » vient s'y inscrire en quelque sorte de lui-même.*

Straub : Ça, c'est non seulement de l'idéalisme, c'est de la connerie !

D. Huillet : Chaque cadrage, chaque moment où ça commence et où ça finit, c'est toujours en fonction du spectateur. Quand on se casse la tête pendant des mois pour savoir comment on va cadrer Moïse au troisième acte, pourquoi on remet ça en question dix fois, qu'est-ce que ça veut dire, cette histoire de l'œil, là-dedans ? Rien !

Straub : Il faudrait voir justement s'il n'y a pas une sorte de dépassement qui n'est pas une négation de l'étape précédente. Premièrement à chaque moment où ça se met en mouvement, chaque fois qu'intervient, disons, le chœur (le peuple). C'est-à-dire : le tour de l'ellipse. Deuxièmement : tout le début de la première scène et même de la troisième, avant l'arrivée de M. et A. et même après le moment où ils ont réussi à figer ça. Ça se remet en mouvement, et à ce moment-là, ce n'est plus un regard. C'est autre chose en plus, je crois.

Le peuple et les panoramiques

En quelque sorte, il n'y a jamais de panoramique liant Moïse à Aaron, ni même Aaron à Moïse, à part celui du dernier plan où on quitte Aaron après sa dernière phrase (« pour sa liberté, qu'il devienne un peuple »). On le quitte en pano et on voit Moïse tel qu'on le voit jusqu'à la fin du film. Là, c'est une exception flagrante. Il y en a un autre, précédemment, qui n'est pas une exception flagrante, qui est lié à autre chose, quand dans la scène de la main lépreuse, on part d'Aaron en pano jusqu'au chœur et qu'au passage, on balaie Moïse, de la même façon qu'on balaie le prêtre qui est là, à droite, avant le chœur. DONC, CHAQUE FOIS QUE LE PANORAMIQUE INTERVIENT C'EST EN RAPPORT AVEC L'IDEE DU CHOEUR (ET DU PEUPLE). Et chaque fois qu'il y a des mouvements sur Moïse ou sur Aaron, c'est des travellings, ou alors il n'y a pas de mouvement du tout. Même quand Aaron arrache son bâton à Moïse, on recule pour découvrir le geste de l'arrachement du bâton. Et même quand il lui rend son bâton, il n'y a pas de mouvement : on est du côté de Moïse et c'est un plan fixe. Il y a donc quelque chose là derrière cette histoire de panoramique. D'autant plus qu'il n'y a pas de panoramique dans nos autres films. Bon. Il y a des pano qui font partie, on pourrait dire, de la rhétorique du cinéma bien que nous nous soyions efforcés de ne jamais rien faire de rhétorique. Dans *Moïse et Aaron*, c'est vrai que le panoramique est toujours lié à l'idée du peuple et même, avant même que le

peuple soit visible, avec ce tour de l'ellipse, qui est une chose qui se substitue au buisson ardent, et qu'on n'aurait jamais faite dans aucun film précédent, ça ne nous serait jamais venu à l'idée.

Cahiers : *Ce qui est frappant dans* Moïse et Aaron, *c'est que le peuple est conçu comme un regard. Il est un regard et il demande qu'on satisfasse ce regard, et c'est à ça que s'emploie Aaron avec le coup de la main lépreuse, du serpent, et finalement du...*

Straub : ... et en plus, l'eau et le sang. Justement, là, ça devient intéressant, parce que tu emploies le mot « regard ». L'idée autour de laquelle je tournais tout à l'heure, c'est bien l'idée que le peuple, malgré tout, c'est un regard. Bon, alors, qu'est-ce qui fait que, justement, tout d'un coup, c'est ce regard qui appelle les pano ? Ce n'est pas Aaron qui appelle les pano, ni la liaison Moïse-Aaron. Parce que Moïse n'est jamais lié à un pano au peuple (à part, le pano qui le balaie au passage). Moïse n'est jamais lié au peuple par un quelconque mouvement — sauf le panoramique de sa « vocation » (buisson ardent = peuple hors champ).

Cahiers : *Donc tu veux dire que le panoramique, c'est la figure qui inscrit le peuple et qu'un pano ce n'est donc pas seulement un œil qui irait vite, ni le regard de quelqu'un dans le film.*

Straub : En tout cas, c'est le regard de quelqu'un. Et comme ça ne peut pas être un œil qui va vite, ça veut dire qu'il y a quelque chose entre les deux.

Aaron fait des miracles et le peuple regarde

Cahiers : *Est-ce que ce n'est pas justement ce qui ne peut pas* satisfaire *un regard ? Nous disions tout à l'heure : le regard du peuple a besoin d'être satisfait et A. lui donne de quoi être satisfait.*

Straub : Oui. Mais le peuple n'est pas du tout satisfait. Premièrement parce que pour le spectateur contemporain, occidental et bourgeois, ce que Aaron donne à l'œil du peuple, ce sont des sortes de miracles. Or, pour le peuple, historiquement, cela ne tient pas debout. Les miracles, ça n'existe pas, pas seulement parce que le peuple est matérialiste, mais parce que pour un oriental, un miracle ça n'existe pas. Il n'y a pas différence il y a continuité. Il n'y a pas de différence entre un bâton et un serpent, etc. Et le sang, c'est de l'eau, il n'y a pas besoin d'aller chercher la composition de l'eau de mer et des larmes et de l'urine et du sang, etc. Donc, tout cela ne tend en aucun cas à satisfaire un œil qui serait celui de ce peuple historique. Ce qui repose la question.

Cahiers : *En général, quand un problème comme ça est posé, quand quelqu'un fait, comme on dit « du cinéma », et qu'il le fait par rapport à un public, la figure habituelle, classique c'est celle du champ-contre champ. Par exemple, dans les films de Fritz Lang, il y a vraiment quelque chose qui se passe dans le plan et puis il y a un contre-champ qui vient exactement* suturer, *combler la demande, la demande de vision. En un sens, le contre-champ c'est toujours un peu un miracle. Alors que là, c'est vrai que le pano introduit une autre dimension qui est qu'un pano ça ne peut jamais combler (suturer) une demande* précise *de l'œil.*
Et à propos de l'oriental qui ne comprend pas le miracle, on pourrait penser, au contraire, qu'il y avait des magiciens. Puisqu'à la cour du pharaon, il y a dans la Bible, ce grand concours entre Moïse et Aaron et les magiciens officiels du pharaon...

Straub : Le miracle n'existe pas en tant que miracle. Qu'est-ce que c'est que le miracle ? C'est une transformation et c'est tout. Il y a continuité.

Cahiers : *Oui. Mais avec un panoramique, ce n'est pas possible. On ne voit pas le buisson ardent par exemple et le pano qui vient après, si on le met en rapport avec le buisson, c'est une espèce de mutisme total de la nature.*

Straub : Pas seulement, parce que ça se transforme au fur et à mesure. Dans la mesure où, au point de départ, il est bien évident qu'on monte sur cette pente qui est devant Moïse, il n'est pas question de buisson ardent à ce moment-là. Mais tout d'un coup, on passe sur quelque chose dont les gens peuvent dire : ça a un rapport avec ces arbres pelés qui sont là-haut. On quitte ces arbres et on se dit : c'était quand même pas le buisson ardent. On arrive sur un espace vide, n'ayant pas corrigé l'horizontale. C'est plus que le ciel parce que la pente à ce moment-là est comme cassée. On continue et on voit la roche dénudée et apparente. A ce moment-là, on entend : « *dass es alle Prüfungen bestehe, denen in Jahrtausenden der Gedanke ausgesetzt ist* » (« qu'il subsiste à toutes les épreuves auxquelles dans les millénaires l'idée est exposée »). Cette roche se met donc à fonctionner d'une certaine manière. C'est elle, aussi, cette roche, qui — dans les millénaires — résiste et est exposée à l'idée, à la pensée. Dès qu'on a fini le mouvement d'ascension et qu'on a atteint l'horizontale qu'on ne corrigera plus, il y a quelque chose qui fonctionne comme un buisson, mais en même temps il y a le peuple qui exige quelque chose.

Cahiers : *Il me semble que l'espace du pano ne peut être celui du miracle. Tout ce qu'on voit, quand l'espace est balayé, c'est comme un démenti à tout ce qui pourrait être produit par un plan fixe. On aurait un effet complètement inverse.*

Miracle, champ-contre champ, coupure

Straub : Mais ça existe à l'intérieur du même plan, justement. Donc là aussi, il y a quelque chose qui se transforme à l'intérieur du plan. La caméra finit par s'arrêter sur cette bon Dieu de montagne. Alors, qu'est-ce qui se passe à ce moment-là ? Il faut contredire ce que disait Serge avant, parce que il a une idée bien commode (qui n'est pas si commode que ça). Il a dit que le pano détruit l'idée de contre-champ, à propos des miracles etc. Mais ce n'est pas vrai, parce que justement chaque fois qu'il y a ces sortes de miracles produits par Aaron, il y a une coupure. Et quand le pano a lieu, le miracle a déjà eu lieu. Quand la main est de nouveau saine, alors et alors seulement, il y a un pano. La main lépreuse intervient après une coupure, et la main saine intervient après une coupure. Donc, il y a là tout de même quelque chose d'extrêmement traditionnel. On ne s'est pas dit : on va faire le contraire de ce qui se fait, donc on va faire un pano (je me méfie toujours quand un film est construit sur ces histoires là, parce que ça peut être passionnant mais ça donne des sortes de films expérimentaux qui ne sont peut-être pas expérimentaux du tout). D'ailleurs, plus loin dans le film, on a recours au champ-contre champ, comme tu dis, ou plutôt à la *coupure* (parce que des champs-contre champ, il n'y en a jamais chez nous, c'est toujours des coupures). A la fin, c'est évident. (Parce qu'il y a le bâton, bon; là on peut encore dire qu'il a fait un miracle, puis la main; là aussi on peut dire que c'est un miracle. Bien que dans les deux cas, justement parce qu'il y a coupure, l'illusion ne soit déjà plus possible). Mais avec le sang, là il n'y a plus de miracle, surtout de la façon dont c'est filmé. La différence, c'est qu'après ce miracle du sang, on ne verra plus le chœur. On verra d'abord le sang : « *Seht des Niles Wasser in diesem Krug* » (Voyez l'eau du Nil dans cette cruche). A ce moment-là on voit le gars qui est en train de verser : il sort du sang de la cruche, quelque chose de rouge qui est vraiment du sang, du sang qu'on a été acheter à l'abattoir d'Avezzano, à huit kilomètres de l'endroit où on tournait (On en a acheté aussi vingt litres pour la scène des filles nues). Donc, coupure : on voit le sang qui coule. De nouveau, coupure : Aaron sort du champ et dit : « *Es ist euer Blut...* » (C'est votre sang, qui nourrit cette terre comme l'eau du Nil; vous engraissez les serviteurs du mensonge). ON NE REVOIT PAS LE CHOEUR. A la fin de ce plan là où Aaron chante ça, il replonge vers le sol. On voit la cruche en panoramique, on voit l'eau qui sort de la cruche et il dit : « *Doch was Pharao bleibt, seht her, ist wieder das Klare Wasser des Nil. Und darin wird er untergehen !* » (Pourtant ce qui reste à Pharaon, voyez ici, c'est de nouveau l'eau claire du Nil. Et là dedans il s'engloutira). Et là, alors que ça aurait été normal de montrer le chœur (comme on l'avait fait pour les deux miracles précédents) on montre justement l'eau du Nil à Assouan (pano) puis le Nil à Louqsor (deuxième pano). Pourquoi ? Parce qu'à ce moment-là, c'est peut-être la seule fois dans le film (ce troisième miracle n'étant plus ambigu pour le spectateur occidental, pour le spectateur du film) où ça devient tellement évident qu'on verse du sang et qu'on dise : c'est votre sang qui nourrit cette terre comme l'eau du Nil nourrit cette terre, qu'il n'y

a plus ambiguité ni miracle. L'exemple de Lang que tu citais, il est donc dépassé, mais au prix d'un travail — pas seulement sur la forme, les mouvements de caméra — mais dialectiquement dépassé.

Cahiers : *Le panoramique, ce serait le mouvement de la dialectique lui-même ? Ce ne serait ni le peuple, puisqu'effectivement il encadre le peuple différemment, ni le regard du spectateur ni celui du pouvoir. C'est ce qui est en supplément de tout ça ?*

Straub : Oui. Ce n'était pas la peine de remontrer le peuple à ce moment-là parce qu'il n'y avait plus de danger pour les spectateurs du film : c'est alors devenu aussi évident pour eux que pour le peuple. Et si, justement, à ce moment-là (le dernier pano de ce premier acte), on termine sur des champs cultivés, et qu'on s'est refusé à aller en Palestine et qu'on a filmé ces champs en Egypte, ces champs qui sont des terres cultivées par des paysans égyptiens et que c'est le moment où il y a le plus grand espoir de violence, le moment où l'appel à la violence est le plus grand, c'est justement pour dépasser l'histoire du peuple hébreu. Après on revient sur l'obsession, sur ce plan de montagne dénudée qui indique le désert. Là, ils vont à nouveau se faire rouler par Moïse et transporter dans le désert. Il faudra qu'ils remettent en question l'idée d'établissement.
Si le pano s'arrête sur cette montagne égyptienne, ce n'est pas un hasard, c'est pour rappeler la montagne abruzzienne qui termine le tour de l'ellipse au début du film, et qui indique que Moïse a déjà une montagne proprement de derrière la tête au moment de sa « vocation ».

Dans ce que tu disais tout à l'heure, il y a quelque chose qui est peut-être intéressant, quand tu disais : qu'est-ce qui se passerait si le pano s'ARRETAIT ?

Cahiers : *Oui. D'autant plus que l'idée fixe de Moïse, c'est qu'on ne s'arrête pas.*

Straub : Oui. Mais alors là il y a contradiction parce que l'obsession de Moïse c'est qu'on ne s'arrête pas, mais lui est toujours figé.

Le rapport de Moïse au peuple est figé

Cahiers : *C'est son rapport au peuple qui est figé.*

Straub : Oui. Je crois qu'on tient là quelque chose qui est le nœud du film, parce qu'à ce moment-là tout se lie, la construction, la façon dont tout est filmé, présenté.

Cahiers : *Celui qui a un rapport dialectique, en tout cas non figé, non-autoritaire, non-dogmatique, au peuple, c'est Aaron.*

Straub : Ça, c'est évident et c'est à ça qu'on s'est intéressé de plus en plus. Tout ce qu'on dit maintenant c'est une fois le film achevé, alors que pendant tout le travail de tournage (répétitions, musique) on s'intéressait de plus en plus à A. qu'on trouvait de plus en plus positif.

Cahiers : *La parole d'Aaron tourne de plus en plus autour d'une dialectique de l'image et de l'idée alors que Moïse est tout entier du côté d'une idée qui est celle de l'errance et de l'infini, de l'irreprésentable, d'une idéologie qui est finalement très radicale, très négative. Aaron lui montre, de façon dialectique, qu'il a affaire — lui aussi — aux images, qu'il utilise les images, les fragments de l'Idée.*

D. Huillet : Et puis, Aaron sait que les choses se transforment. Quand il dit : « *Der Allmächtige verwandelt Sand in Frucht, Frucht in Gold, Gold in Wonne, Wonne in Geist* » (Le Tout-puissant transforme le sable en fruit, le fruit en or, l'or en délice, le délice en esprit), on n'a jamais écrit rien de plus matérialiste ni de moins puritain.

Pour moi, c'est ça la clé d'Aaron. C'est bien pour ça qu'à ce moment-là, on se rapproche de lui. C'est finalement le premier travelling-avant du film.

Cahiers : *Pourquoi le rapport de Moïse au peuple est-il figé ? Il n'a rien à lui montrer. Et même, puisque tout passe par Aaron, est-ce qu'il y a un rapport de Moïse au peuple ?*

Straub : C'est pour ça justement que le seul pano qui lie Moïse au peuple part d'Aaron. Là, pas de problème. Moïse sait très bien que ça doit passer par Aaron. Et il dit tout le temps : Aaron, ma bouche, etc.

D. Huillet : Ce qui est bizarre, c'est que les deux se complètent. Parce que Aaron a bien l'idée des transformations mais ça se termine quand même par une sorte d'immobilité. Celui qui a l'idée de la direction, c'est quand même Moïse.

Cahiers : *Est-ce que, transposé dans notre vocabulaire politique, ce n'est pas un peu l'histoire du couple dogmatisme-opportunisme ? Où le peuple serait un peu l'arbitre, la victime et le support. Parce que si c'est vrai qu'Aaron est plus dialectique, tout ce qu'il dit, il le tire de Moïse. Il est à priori comme un cadre vide, comme un plan en blanc. Entre le support et ce qui vient s'inscrire sur le support, il y a un rapport qui n'est peut-être pas dialectique, qui est simplement le rapport pile-face, envers-endroit d'une même pièce.*

Straub : Ça c'est évident. C'est un peu l'idée du double.

Cahiers : *Pas tellement le double. C'est quelque chose qui est uni et puis qui est DISJOINT afin que ses deux aspects soient donnés à voir* en même temps. *Mais on sait très bien qu'à eux deux, ils ne forment pas forcément une unité de contraires. Dans la dialectique marxiste, il y a des unités de contraires, avec des aspects qui se développent, qui de dominants deviennent dominés. Ici, on a le sentiment que si Aaron meurt, Moïse meurt, si Moïse meurt, Aaron meurt.*

Straub : Ça c'est clair. C'est justement pour cette raison qu'à la fin, je pense que Moïse n'existe plus. C'est bien pour ça que, confusément, on s'est refusé à faire mourir Aaron. Ça aurait été flatter le vice de la bourgeoisie.

Cahiers : *La question que je me pose, c'est de savoir si le type de contradictions, Moïse/Aaron comme pile et face de la même pièce, c'est une contradiction éternelle, comme devait le penser Schœnberg, c'est-à-dire an-historique, (du type : il y aura toujours l'esprit et la matière, les plans vides et les plans impressionnés, l'image et l'idée etc.). Qu'est-ce qui, aujourd'hui, toi faisant ce film en 1974, ou Schœnberg écrivant son opéra, après deux mille ans de monothéisme (ce monothéisme qui a nourri des civilisations comme par hasard impérialistes), tu es obligé de reprendre en considération, avec le personnage de Aaron,* le polythéisme. *Autrement dit, comment peut-on HISTORISER ce couple Moïse/Aaron ? Ou bien est-ce un couple éternel, indépassable ?...*

Aaron analyste

Straub : Ce n'est pas entièrement vrai qu'Aaron tire tout de Moïse. Il tire aussi du peuple. Les deux hommes sont forcés de corriger constamment d'inventer, Et pour ce qui est de comprendre le bonhomme Aaron, il y a deux moments : les deux derniers plans où on le voit chanter. Il y a le premier qui se termine sur Aaron complètement sidéré, terrorisé et attristé par la phrase de Moïse : « *Gottes Ewigkeit vernichtet Götter Gegenwart ! Das ist kein Bild, kein Wunder ! Das ist das Gesetz !* » (L'éternité de Dieu anéantit la présence des Dieux ! Ce n'est pas une image, pas un miracle ! C'est la loi !). Puis le plan se prolonge assez longtemps parce que l'orchestre continue après cette phrase et on reste sur Aaron. Après on revoit Moïse qui montre ses tables. Et dans le plan suivant, dans le dernier plan chanté d'Aaron, c'est là qu'il y a les phrases-clé sur lui. C'est là qu'il explique qu'il sait très bien ce qu'il faudrait faire : « *auflösen* » l'idée de Moïse. Or, *auflösen*, c'est exactement, au sens étymologique, le terme chimique : ana-lyser.

Ici, je voudrais : 1) faire une parenthèse qui n'a rien à voir avec tout ça et 2) vous poser une question sur ce que vous disiez tout à l'heure sur « l'absence du peuple » dans *Othon*. D'abord la parenthèse. Schœnberg raconte dans une lettre (je ne sais plus à qui) ses problèmes pour composer de la musique pour le troisième acte. Il dit qu'il a relu je ne sais combien de fois la Bible et qu'il n'a pas trouvé là-dedans la clé de cette scène, en particulier pour l'histoire du rocher. Chez Schœnberg, c'est Moïse qui reproche à Aaron d'avoir frappé sur le rocher. Alors Schœnberg dit qu'il cherche d'autres sources, des réflexions d'historiens contemporains parce qu'il ne s'en sort pas, que sa propre réflexion sur la Bible ne lui suffit pas.

Et maintenant, sur l'absence du peuple...

Cahiers : *Effectivement, ce qui est intéressant c'est qu'il y a dans* Moïse et Aaron *quelque chose qui n'est pas dans* Othon *puisque* Othon *se passe exclusivement dans les sphères du pouvoir...*

Straub : Exactement. Je voulais préciser qu'il s'agissait de l'absence du peuple DANS LES JEUX DE LA POLITIQUE BOURGEOISE. On me disait : comment, c'est le peuple qui fait l'Histoire et ce crétin de Straub, il l'ignore, etc. Bon, alors, ne jouons pas à me prendre pour plus crétin que je ne suis. J'avais l'impression qu'il restait un résidu de ça dans ta question de départ.

Cahiers : *Une chose est sûre,* Moïse et Aaron, *ça parle à sa manière du « prophétisme révolutionnaire ».*

Straub. Pas seulement. Là, je te contredirai. Ce qui m'a intéressé, c'est comment un peuple réussit à s'arracher et à se libérer d'une situation concrète, « situation » au sens fort, pour se jeter dans un mouvement.

Le monothéisme libérateur

Cahiers : *Oui, mais dans le* Moïse et Aaron *de Schœnberg, c'est la parole divine qui est donnée comme la parole du désasservissement.*

Straub : C'est le monothéisme libérateur. C'est l'idée d'Engels. C'est en ce sens là que Schœnberg bien qu'il demeure et s'affirme anti-communiste (il faut bien le dire), a fabriqué une œuvre qui n'est pas a-marxiste, pas du tout. Il fait un travail sérieux. Sa façon de traiter et de présenter le monothéisme, c'est exactement celle d'Engels. Là, pas de problème.

Cahiers : *D'une part, il fait un travail historique sérieux et en même temps, c'est parce que l'histoire de Moïse, elle, a à voir avec l'histoire de la libération du prolétariat, ou l'inverse.*

Straub : Le prolétariat, du reste, ce n'était ni l'esclavage, ni le servage. C'était quelque chose pour quoi on a un mal fou à trouver un mot, même en italien. On ne l'a pas trouvé. On a relu pas mal de choses. On ne sait pas quel était le statut réel de ce peuple qui fabriquait des briques, etc. Ce n'était pas un statut d'esclavage. C'est quelque chose d'autre. Et si on veut faire un travail historique sérieux, il faudrait le définir. Une forme de servitude.

Cahiers : *Ce que nous voulions dire, c'est que le* Moïse et Aaron *de Schœnberg se présente d'une façon unilatérale, selon la tradition. C'est-à-dire que la lumière vient d'en haut, que le peuple qui aime au début ses chaînes, ne peut les quitter que par une violence qui vient d'en-haut, celle que représente Moïse.*

Straub : D'en-haut, qu'est-ce que ça veut dire ? C'est *nous* qui disons ça. Que ce soit une idée d'en-haut parce que c'est une idée théiste, bon. Mais ça ne vient pas d'en-haut. On ne peut pas s'exprimer comme ça, NOUS, nous ne le pouvons plus. Dès le

début. Moïse insiste en disant : « Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob ». C'est un Dieu bien précis, pas un Dieu idéaliste en quelque sorte. Et puis, lorsque tu dis, « le peuple qui aime ses chaines » Où est-ce que c'est dit, ça ?

Cahiers : *Il me semble qu'il y a tout un passage chanté là dessus.*

Straub : Non. « Que ce Dieu deviendra des chaines », oui. C'est un fait et qu'ils ne sont pas contents de lui apporter des sacrifices...

Cahiers : *Et est-ce qu'ils ne disent pas non plus quelque chose qui revient à : « pour un Dieu qui est irreprésentable et qui ne fait pas de miracles, ça ne vaut vraiment pas le coup de se... »*

Straub : Ça, ils ne le disent pas comme ça. Dans la mesure où ils repoussent cette idée, justement parce que pour eux c'est d'abord une idée abstraite. Et, ça je crois que c'est une forme de résistance.

La résistance au monothéisme

Cahiers : *Il y a cette idée dans la Bible que Yaweh est toujours trop exigeant. Ce qui est intéressant, c'est ce que tu dis sur « c'est un peuple qui résiste ». Ça ne veut pas dire : le peuple écrit l'histoire, ça veut dire : le peuple est là comme une présence questionnante, par rapport à laquelle Moïse et Aaron ont à rendre des comptes. Et aussi : il se forge des armes dont il a besoin et avec les hommes dont il a besoin...*

Straub : La première réaction, c'est la première : résistance ! Ça c'est clair : « nouveau dieu, nouveaux sacrifices », donc on n'en veut pas, ça suffit ! Mais en même temps, avec ça ils ne vont pas loin, ils se font rouler, puis ils découvrent quelque chose d'autre.

Cahiers : *C'est pour ça qu'ils ont besoin, eux aussi, d'aller puiser dans le « stock » de la religion (ce qui leur a été promis etc.) et de le réactualiser, d'où des personnages comme Moïse et Aaron. Donc, le couple Moïse/Aaron c'est la concrétisation de ce dont le peuple a besoin, c'est-à-dire un leader pragmatique et un leader idéologique, un thaumaturge, pour s'organiser. Cela fait penser à un film qu'on a revu récemment et qui parle un peu de la même chose,* Les Camisards *d'Allio. Comment une communauté se forge ses propres armes idéologiques et produit ses chefs à elle, qui peuvent aussi devenir ses chaines.*

Straub : Je voudrais bien le voir. Chaque fois que nous venons à Paris, *Les Camisards* sont absents.

En Egypte, j'ai découvert le monothéisme en quelque sorte, par révolte vraiment. Mais je crois que le film est en fin de compte le contraire. Il trahit une immense tendresse pour le polythéisme.

Cahiers : *La séquence des sacrifices humains et d'animaux nous a assez désarçonnés, déconcertés. On n'est pas habitués à ce genre d'images.*

Straub : C'est pour ça qu'on les a faites, parce qu'on n'était pas habitués non plus à les faire. Là-dedans, il y a l'idée d'un vieux film qui était l'histoire d'Asaré, que raconte Levi-Strauss dans *Le cuit et le cru* et dont je voulais faire un film, un film sans texte. Pas un film muet mais un film sans texte parlé. On le fera peut-être jamais ou on le fera, je n'en sais rien. D'une part, donc, il y a le peuple en lutte qui est la masse avec toutes les contradictions à l'intérieur de cette masse. Elle est représentée par tous les 66 choristes de la radio autrichienne et exclusivement par eux. Nous nous sommes refusés à y ajouter, comme le voulait Schœnberg, des figurants (De même que le chœur des « 70 Anciens » du deuxième acte est représenté exclusivement par les 17

basses et barytons, minimum prévu par la partition; nous les avons pris dans les 66, et nous nous sommes refusés là encore d'ajouter aux 17 les figurants que Schœnberg prévoyait pour arriver au nombre de 70).

En plus, l'idée initiale, c'était de ne pas prendre de chœur d'opéra, justement pour ne pas avoir des gens qui ont des idées scéniques et qui se mettent à exprimer des choses en plus de la musique. C'était l'idée d'une représentation à travers une partition, et rien d'autre. Représentation d'une partition par des chanteurs, et rien que des chanteurs. D'autre part, outre ce chœur qui représente donc la masse ou opposé à elle le groupe des Anciens, il y a justement le peuple, les paysans du village, qui viennent faire leurs offrandes. Ce ne sont plus des chanteurs, ce sont les paysans du village. Et là, il est bien évident qu'il y a autre chose. Ça, c'est absolument l'oppression. Quand ils viennent faire leurs cadeaux et leurs offrandes, c'est évidemment des paysans catholiques de l'Italie. Je leur ai expliqué et la situation et ce qu'ils venaient faire là. Bien entendu, on leur a dit de ne pas faire de genuflexions, comme ils ont appris qu'on en faisait. Mais on ne leur a pas dit de tout gommer. Il y en a plusieurs qui font des sortes de révérences ou des gestes qui correspondent à la piété catholique. Parce que là aussi, je voulais que quelque chose passe. Tout ça pour répondre en partie à ta question. Le peuple représenté par un chœur, ces petits groupes qui ne sont plus du tout en lutte, ni en rebellion, et une troisième manifestation du peuple : les individus. Là c'est la nuit et ça commence par la grotte et la grotte, ça commence à l'extérieur, bien que la caméra soit dedans, mais on voit l'entrée ; et dehors debout devant l'entrée, il y a un vieux qui offre à un petit garçon une épée. Ça vient exactement après l'assassinat du jeune homme qui a chanté devant l'autel et s'est fait jeter à terre par l'Ephraïmite. Le petit garçon reçoit l'épée et il la contemple. Après, par un pano, on passe dans la grotte : on voit deux femmes avec une étoffe qu'on a achetée en Egypte. Après, le garçon qui offre à la fille un collier. Il y a le petit baiser de la fille. Ensuite on voit les deux qui boivent du vin, et l'un verse le contenu de sa coupe sur la tête de l'autre. Après on voit les coupes de vin, après on voit la torche et après la séquence avec les filles nues qui se termine avec le sang qu'on verse dans l'autel. Après il y a les objets qu'on détruit en les jetant du haut de la falaise. Après on voit celui qui se poignarde au pied d'un arbre. Après on voit celui qui court en flammes. Après on voit ceux qui sautent dans le vide. Après on voit la lune, puis un jeune homme nu qui arrive en courant et qui arrache sa robe à une fille et l'emporte hors du champ et après on les retrouve devant l'autel et on reste devant la flamme qui brûle devant le veau. C'est énigmatique dans la mesure où ce sont des sortes de « mythes ». C'est en ça que c'est le brouillon de l'histoire d'Asaré. Mais elles ne sont pas plus énigmatiques qu'un mythe. Un mythe, pour moi, ça consiste à filmer quelque chose dont on ne sait pas ce que ça veut dire mais qui est très évident et sans justement se demander ce que cela veut dire. Par exemple, toute cette séquence commence après la mort du jeune homme qui chante, quand le vieux donne une épée au petit garçon. Ça c'est très clair. Et après, tout devrait découler de cela. Il y a une sorte de destruction et on voit des actions de gens qui n'ont pas eu la chance de recevoir une épée, si ce ne sont pas des gens en lutte, ce sont des gens en proie au désespoir. Le premier bonhomme, c'est celui qui se poignarde. Après, c'est le type qui brûle. Et entre les deux, il y a le sacrifice des quatre filles nues. Ces plans sont énigmatiques si on les prend séparément (car ils ne sont pas liés dramatiquement) mais dans leur succession, ils sont très logiques. C'est l'idée de l'œuf de Colomb ou le B.A. Ba du marxisme qui, comme dit Mao, consiste à se révolter. A partir du moment où cette idée de la révolte n'existe pas, il y a tout un enchaînement logique de plans qui isolément sont énigmatiques, mais qui, pris ensemble, ont une fonction logique. Il y a une clé.

On a raison de se révolter

Par ailleurs, il y a les animaux, la danse des bouchers avec leurs couteaux (ce sont des danseurs de Cologne), l'animal qu'on dépèce (ce sont deux garçons-bouchers de l'abattoir d'Avezzano), et la deuxième danse des bouchers sans leurs couteaux — dans l'action de grâce orientée vers le veau d'or. Enfin, il y a treize cavaliers qui descendent de la montagne : les douze Princes des tribus et l'Ephraïmite; ils sont représentés par des cavaliers de la région des Abruzzes, et au plan suivant, devant l'autel, nous avons substitué à l'un d'eux un chanteur du chœur (que l'on voit chanter dans la partie de l'Ephraimite)

Cahiers : *La réduction du pouvoir spectaculaire de l'image, ça cache un formidable travail technique. J'aimerais bien que vous parliez de ce hors champ précis du film, qui est celui du travail, de l'organisation.*

Avoir en mains tous les moyens de production (les chèvres)

Straub : Brecht dans la post-face à Kuhle Wampe dit : « *Selbstverständlich kostete uns die Organisierung der Arbeit weit mehr Mühe, als die (künstlerische) Arbeit selber wir kamen immer mehr dazu, die Organisation als einem wesentlichen Teil der Arbeit zu betrachten. Es war dies nur möglich, weil die Arbeit als ganze eine politische war* » (Il va de soi qu'organiser le travail nous coûta bien plus de peine que le travail — artistique — lui-même. Nous en vinmes de plus en plus à considérer l'organisation comme la partie essentielle du travail. Cela n'était possible que parce que le travail dans son ensemble était un travail politique).

Ça veut dire que si l'on a besoin d'un certain nombre de chèvres, on va voir les paysans dix fois. On discute de comment on transporte des chèvres, où il y a des chèvres. On découvre que les chèvres qu'on avait vues dans le village, trois ou quatre ans avant, n'existent plus parce qu'il y a eu des lois des eaux et forêts tendant à l'élimination des chèvres, parce que, paraît-il, elles ruinent la campagne, (comme si c'étaient elles les principaux ruineurs de la campagne !) Les chèvres disparaissent de plus en plus, et deux ans après, les chèvres qu'on trouvait à 10 km on s'aperçoit qu'il faut aller les chercher à 30 km dans la montagne, à une certaine altitude, et que les gens qui nous avaient promis des chèvres les avaient toutes vendues à cause de cette loi. Et puis, il faut savoir le danger lié au transport des chèvres. Faut faire très attention, parce que si une chèvre se casse la patte en montant dans le camion, c'est pas comme avec un mouton dont la patte se ressoude, il faut abattre la chèvre. Faut rembourser la chèvre. C'est ça le travail sur un film. Il n'y a pas eu de chèvre qui se soit cassé la patte sur *Moïse et Aaron*. On ne veut pas faire abattre une bête pour les besoins d'un film parce qu'on considère qu'on abat assez de bêtes comme ça. Alors pour la bête qu'on dépèce devant l'autel, on est allé à l'abattoir discuter avec le gars pour savoir quel jour il les abattait : vous vous mettez d'accord avec le boucher. Et le boucher vient avec son camion frigorifique et reprend sa bête au bout d'une heure. Quant au veau d'or, on l'a transporté nous-mêmes. Il avait les proportions qu'on avait imaginées pour l'autel et on a fait faire le moulage exact à l'atelier de moulage du Louvre, qui se trouve exactement dans l'aile de la Cinémathèque du palais de Chaillot. On n'avait pas besoin de l'agrandir, donc on ne risquait pas d'en détruire les proportions. L'animal avait tout de même des proportions intéressantes et nous était sympathique. On paye tant et on s'aperçoit que ça coûte encore plus cher de le dorer, à Rome. Si on avait fait agrandir un animal plus petit, on risquait de faire un travail horrible, de détruire les proportions, et ça nous coûtait encore plus cher que le transport. La dorure, c'est des feuilles d'or, donc ça coûte encore plus cher qu'un moulage même avec le transport. Tout ça c'est important parce que ça veut dire qu'on n'arriverait jamais à faire un film si on n'avait pas en mains tous les *moyens de production*. Ça veut dire que Danièle, trois jours avant le premier jour de tournage a pris le train pour Francfort et qu'elle est revenue le lendemain en couchette avec 300 000 marks dans un sac de plage. Evidemment, pour obtenir ça, il a fallu lutter six mois avec le producteur qui avait très peur qu'en transportant l'argent comme ça, on se fasse attaquer. Dans les démocraties populaires, les directeurs de production paient les gens comme ça, avec une valise. Il a fallu se bagarrer pour ça avec le producteur de Francfort. C'était la guerre des nerfs. Périodiquement il téléphonait avec une solution plus absurde que la précédente, du genre : je vous enverrai des chèques sous telle ou telle forme, ce qui était complètement inutilisable parce qu'en Italie, on n'a pas d'autorisation de séjour, donc pas de permis de travail, donc pas de permis de production. Les films qu'on a faits jusque-là, c'est des films qu'on ne peut pas exporter. Ils sont pas déclarés au ministère, donc ils n'ont pas de visa de censure ni de visa d'exportation. Chaque copie qui circule en Allemagne ou en France, il faut prendre le train et la passer comme ça. On est parti de Rome, en allant en Hollande, avant de venir ici, avec cinq copies du film, 2 sont restées en Allemagne, pour la télé allemande et autrichienne, 3 ont été sous-titrées à La Haye (c'est ce qu'il y a de mieux, en Italie c'est un désastre) et des trois il y en a une qui est partie directement en Suisse, une qu'on a laissé à Paris et que vous avez vue, et une autre qu'on va rapporter à Rome, en train.

C'est pas par goût de l'artisanat. On n'est pas masochistes. C'est parce que les conditions de travail dans l'industrie sont un tel gâchis. Le gâchis de l'absurde. On dépense des sommes énormes à donner des coups de téléphone mais on n'a pas d'argent pour payer des gens qui font un travail précis, pour acheter la pellicule dont on a besoin. Si on fait venir 20 cavaliers ou 20 paysans, il faut pouvoir leur donner la somme d'argent sur laquelle on s'est mis d'accord.

Avoir en mains tous les moyens de production (la prise de son)

Moïse et Aaron, c'est une aventure technique au niveau de la prise de son que personne n'a jamais tentée jusqu'à présent — ça on peut le dire avec orgueil (tout le monde avait très peur : les musiciens, surtout l'ingénieur du son) — pendant deux ans on en a discuté jusqu'à décider concrètement en présence des chanteurs à Vienne pendant les six semaines précédant de quatre mois les cinq semaines de tournage, on a éliminé toutes les solutions pour revenir à celle dont je rêvais au départ et celle que l'ingénieur du son trouvait la plus juste, mais on doutait, parce que lui, son expérience, c'était le jazz et que l'idée rationnelle, c'était d'enregistrer l'orchestre seul et faire chanter les chanteurs là-dessus.

On découvre au bout de deux ans, dans le concret, en commençant les premiers enregistrements à Vienne que c'est avec chaque chanteur qu'on trouve la solution aussi bien psychologiquement que musicalement, d'enregistrer l'orchestre tout seul et à s'exercer là-dessus et à replanter la voix là-dessus au mixage, avec toutes les conséquences.

On découvre que c'est là la seule manière et l'ingénieur du son, il faut le payer même s'il est finalement beaucoup mieux payé que le chef-opérateur, même si c'est un ami qui ne vous fait pas payer le dimanche. Tout ça, ça n'existe pas dans le cinéma. Quand Bertolucci tourne *Mille novecento*, il ne sait pas ce qu'il va tourner tel jour, c'est pas lui qui a fait le plan de travail, il ne sait pas ce qui était le plus rationnel, dans quel sens il faut tourner.

Une production qui se vante d'être le film le plus cher jamais tourné en Europe, *Mille novecento*: on fait venir des acteurs très chers dans des hôtels à Parme, on les fait attendre des semaines et on les renvoie en leur disant qu'on ne peut pas tourner et qu'ils reviennent au mois d'avril : des tas de frais inutiles comme ça ! Le metteur en scène est condamné à voir ses rushes à 90% en noir et blanc, alors qu'on gaspille l'argent par ailleurs, ce qui est absurde. Moi, dans de telles conditions, je serais incapable de choisir entre deux prises au montage. Or le plus gros du travail au montage, ça ne consiste pas à faire un travail de montage précis (ce qui est un travail plutôt excitant), ça consiste à s'arracher un choix entre deux prises qui ont chacune des avantages. Moi je préférerais ne pas faire de films plutôt que de voir mes rushes à 90 % en noir et blanc, je préférerais aller enseigner la grammaire en Algérie ou pêcher à la ligne. Faire des films où l'on distribue des chèques à des gens sans savoir s'ils sont couverts, et c'est fréquent, c'est inadmissible parce qu'à ce moment-là, on passe son temps à essayer de régler les problèmes des gens pendant qu'on tourne !

Cahiers : *Par rapport à tout ça, je voudrais revenir à la phrase de Brecht* « Weil die Arbeit als ganze politische war ». *A partir du moment où vous faites des films complètement et indépendamment des appareils, c'est-à-dire que la commande, l'idée de départ, vient de vous et que l'imposez telle que vous la voulez, ce qui vous oblige à penser rigoureusement, rationnellement, vos moyens de production, que vous n'êtes jamais pris en mains par un appareil auquel vous auriez des comptes à rendre, par rapport auquel vous vous définissez au contraire en termes de contrebande, d'affrontement etc. Alors, effectivement, cette manière de travailler implique que vous pensiez tous les rapports sociaux qu'entraîne la fabrication d'un film, sans aucune exception, jusqu'à l'achat du sang ou le transport de l'argent dans un sac de plage, etc. Et il ne s'agit pas seulement de l'économie. Je parle de l'ensemble des rapports sociaux. Dès le moment où vous vous lancez dans l'aventure, vous devez prendre tous ces problèmes à bras le corps : affronter tel producteur, tel commanditaire, vous battre sur un son, avoir un rapport correct avec les paysans auxquels vous allez acheter les chèvres, etc.*

La morale, Mizoguchi

Straub : Oui. Prenons le maire de la petite commune où nous avons tourné. On va le voir et il nous dit : c'est très bien ce que vous faites là, mais qu'est-ce que c'est ? Je ne connais pas Schœnberg, mais tout de même, il y aura des chanteurs. Il n'y aura pas seulement de l'image, ils vont chanter... Alors, il écrit au Ministère de la Défense. On va là-bas, ils nous font venir, on voit trois colonels et un grand général et on finit par obtenir la suspension des vols supersoniques au-dessus de la région pendant trois semaines !

Cahiers : *Le film n'ayant pas de distributeur, vous êtes également contraints de le suivre, dès qu'il est fait, dans chaque projection. Moi, ça m'avait frappé l'année dernière quand tu étais venu à Censier, ou hier dans le débat de la Cinémathèque, ce fait qu'au sens fort, tu* portais *ton film, tu en rendais compte. Est-ce que le* « politische » *brechtien, ce n'est pas, dans ces conditions, plutôt ou principalement, un rapport à* la *morale ? Est-ce que la politique, telle que vous la rencontrez concrètement dans votre travail, elle ne vous arrive pas d'abord sous la forme de problèmes de morale, de déontologie ?*

Straub : Qui sait ? Straschek prétend dans un livre récent *Handbuch wider das Kino* (éditions Suhrkamp) que les cinéastes qui se respectent dans la société capitaliste, ne peuvent être que des grands moralistes. Même Mizoguchi, par exemple. Mais moi je prétends que celui-là, en tous cas, a réussi à faire des films marxistes.

Propos recueillis par Jacques **BONTEMPS**
Pascal **BONITZER** et Serge **DANEY**

MOSES UND ARON (MOISE ET AARON)

Allemagne-France-Italie, 1974, 35 mm couleurs, 105 mn.

Film de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, d'après l'Opéra d'Arnold Schoenberg.

Production : *Janus-Film, Straub-Huillet, Troisièmes Programmes de la T.V. allemande, Radio autrichienne, NEF Diffusion, RAI, O.R.T.F., Taurus-Film.*

Photographie : *Ugo Piccone, Saverio Diamanti.*

Son : *Louis Hochet, Ernst Neuspiel, Georges Vaglio.*

Interprètes : *Günter Reich, Louis Devos, Eva Csapò, Richard Salter, Roger Lucas, Werner Mann, Ladislav Illavsky, Friedl Obrowsky.*

Chœur et orchestre de la Radio de Vienne, sous la direction de Michael Gielen.

NOTES

Les intertitres en marge de la conversation sont de la rédaction.

Les Cahiers publieront dans leur prochain numéro des « *Notes sur le journal de travail de Gregory Woods* », de Danièle Huillet (sur le tournage de *Moïse et Aaron).*

Ci-contre (p. 25), un poème envoyé à J.-M. Straub par un jeune homme de Bochum, après la vision de *Moïse et Aaron.* J.-M. Straub qui l'a traduit, nous l'a fait parvenir avec ce commentaire : « Il comble à peu près tous mes espoirs quant au film. »

Für J.-M. und D.

« die Befreiung der Arbeiterklasse
kann nur das Werk der Arbeiterklasse selbst sein »

ich habe die musik Arnold Schoenbergs sofort verstanden
ich hatte sie noch nie gehort. weder *Moses und Aron* noch eine andere komposition
es stimmt. ich habe keine ahnung von musik. es stimmt ich habe diese musik
nicht strukturell. nicht bewusst gehort
mein ohr war nicht bei der musik. auf der suche nach kompositionsverfahren
die es erkennen konnte

es war eine dramatische erfahrung. die worte wurden gesungen
aber das war nicht schlecht: es erhöhte ihre Plausibilität. ihre Verstehbarkeit

ohne diesen film hatte ich die musik nie gekannt. ihr nie
zugehört ? die geduld
hätte mir einen streich gespielt. *so*
war ich gefesselt. von meinem Verstehen. das sich vollzog. das mich
immer weiter trieb. zu verstehen. ich konnte nicht
aufhören

ich weiss nicht ob es die bilder waren die mir halfen
vielleicht waren es weniger die bilder als die schnitte vielleicht
spannungen. unsichtbarer noch als die schnitte die einstellungen trennen
Ich habe nie jemand so deutlich hören sehen
wie Moses während das Volk zu ihm spricht. seine stimme
kommt von jenseits des bildes
Das Sprechen ging durch den Raum !

die bewegung der blicke wurde sichtbar durch die Kamera
die bewegung der gedanken wurde sichtbar
die visionen. ein Vorauseilen der gedanken

Jemand der zerrisen war zwischen diesem Vorauseilen
beflügelt von der « Allmacht der Gedanken » ihrem unendlich schnellen Lauf
Und der verzweifelten Starre. wenn der Blick sich richtet auf das was ist
dem die gedanken vorausfliegen. das aber nicht überschritten wird
ausser im Kampf

Ich habe das Volk von heute gesehn
Ich habe die Zweifel der Verstehenden gesehn
Und die Ungeniertheit derer die wenig genug kapieren um neue Techniken
der Manipulation zu erfinden. mit denen sie das Volk befreien wollen

Ich hab begriffen dass es eine Verantwortung gibt der man sich nicht entziehen darf
Ja. die Schwierigkeiten *sind* gross
Wie sollten wir sie aushalten ohne diese Moral. die « Moses » ausspricht :
dass das Volk unterwegs ist. das es jedenfalls aufbrechen kann. dass es unbedingt
reifen wird: die Schwierigkeiten. die auftreten müssen. werden es dazu zwingen.
die Wüste wird das Volk zwingen. die ökonomischen Krisen. die verseuchte Natur.
die Verknappung der Rohstoffe. die Gefahr eines Weltkriegs. der Hunger der Völker
wird zum wachwerden zwingen. zum Abschütteln der falschen Wünsche. der Götzen

sodass es falsch ist. sie dahin manipulieren zu wollen
In etwas anderes. das nur wieder eine Herrschaft über sie sein kann
Im Namen und mittels Verfalschung eines Gedanken
den sie verwirklichen müssen

einer Freiheit. die sie leben. die sie entdecken müssen
sie selber
in ihrem eigenen Kampf

2-4-1975
Andreas Weiland

Pour J.-M. et D.

« la libération de la classe ouvrière
ne peut être que l'œuvre de la classe ouvrière elle-même »

j'ai tout de suite compris la musique d'Arnold Schoenberg
je ne l'avais encore jamais entendue, ni Moïse et Aaron ni une autre composition
c'est juste, je ne connais *rien* à la musique, c'est juste je n'ai pas entendu
cette musique structurellement, pas consciemment
mon oreille n'était pas près de cette musique, à la recherche de procédés de composition
qu'elle pourrait reconnaître

c'était une expérience dramatique, les mots furent chantés
mais cela n'était pas mauvais; cela augmentait leur plausibilité, leur intelligibilité

sans ce film je n'aurais jamais connu la musique, ne l'aurais jamais
écoutée ? la patience
m'aurait joué un tour. *ainsi*
j'étais lié, par ma compréhension qui s'accomplissait, qui me
poussait toujours plus à comprendre, je ne pouvais pas
arrêter

je ne sais si c'étaient les images qui m'aidaient
peut-être étaient-ce moins les images que les coupures, peut-être
tensions, plus invisibles encore que les coupures qui séparent les plans
je n'ai jamais vu quelqu'un écouter si distinctement
que Moïse pendant que le peuple lui parle, sa voix
vient de l'autre côté de l'image
Le parler traversait l'espace !

le mouvement des regards devenait visible par la caméra
le mouvement des idées devenait visible
les visions, une hâte en avant des idées

Quelqu'un qui était déchiré entre cette hâte en avant
ailé par la « toute-puissance des idées » son cours infiniment rapide
Et la fixité désespérée, quand le regard se dirige sur ce qui est
que les idées précèdent en volant, mais qui n'est pas dépassé
en dehors de la lutte

J'ai vu le peuple d'aujourd'hui
J'ai vu les doutes de ceux qui comprennent
Et le sans-gêne de ceux qui comprennent assez peu pour inventer de nouvelles techniques
de manipulation, avec lesquelles ils veulent libérer le peuple

J'ai saisi qu'il y a une responsabilité à laquelle on n'a pas le droit de se soustraire
Oui, les difficultés *sont* grandes
Comment devrions-nous les supporter sans cette morale, que « Moïse » exprime :
que le peuple est en route, qu'en tout cas il peut partir, que sans doute
il mûrira; les difficultés, qui doivent se présenter, l'y contraindront,
le désert contraindra le peuple, les crises économiques, la nature infectée,
la raréfaction des matières premières, le danger d'une guerre mondiale, la faim des peuples
contraindra à l'éveil, à secouer les faux désirs, les idoles

de telle sorte qu'il est faux, de les manipuler dans cette direction-là,
En direction de quelque chose d'autre, qui ne peut être que de nouveau une domination sur eux
Au nom et au moyen de la falsification d'une idée
qu'ils doivent réaliser

d'une liberté, qu'ils vivent, qu'ils doivent découvrir
eux-mêmes
dans leur propre lutte

2-4-1975
Andreas Weiland



Arnold Schœnberg

Un tombeau pour l'œil

(En marge de l'*Introduction à la musique d'accompagnement pour une scène de film d'Arnold Schœnberg* de J.-M. Straub)

par

Serge Daney

En haut : Jean-Marie Straub. En bas : Danièle Huillet et le chat Misti.

De *Nicht Versöhnt* à *Moses und Aron*, une idée maîtresse, entièrement contenue dans ce titre : non réconciliés. La *non-réconciliation*, ce n'est ni l'union ni le divorce, ni le corps plein (à préserver, à regretter), ni le parti pris de l'émiettement, du chaos (Nietzsche : il faut émietter l'univers, perdre le respect du tout), mais leur double possibilité. Straub et Huillet partent, au fond, d'un fait simple, irrécusable : il y a eu le nazisme. Le nazisme fait qu'aujourd'hui le peuple allemand n'est pas réconcilié avec lui-même *(Machorka-Muff, Nicht Versöhnt)*, il fait aussi que les juifs ne le sont pas plus *(Moses und Aron, Einleitung)*. Le nazisme, comme tout pouvoir mais plus qu'aucun pouvoir, interpelle, provoque les artistes, et du coup, les artistes n'ont plus le droit d'être irresponsables : Schœnberg n'est toujours pas réconcilié avec Kandinsky, ni Brecht avec Schœnberg. Dans le système straubien, une mode rétro est tout simplement risible. Tout est au présent.

La non-réconciliation, c'est aussi une manière de faire des films, de les fabriquer. Elle est le refus obstiné de toutes les forces d'*homogénéisation*. Elle a entraîné Straub et Huillet vers ce qu'on pourrait appeler une « pratique généralisée de la disjonction ». Disjonction, division, fission, prise au sérieux du célèbre « un se divise en deux ». Le regard et la voix, la voix et sa matière (son « grain »), la langue et ses accents font, comme dit Chou En-lai, « des rêves différents dans le même lit ». Les films : le lit où ce qui est disjoint, non réconcilié, non réconciliable, vient « jouer » l'unité, la simuler, la suspendre. Non pas un art (facile) du décalage mais le pile et face simultané d'une même et seule pièce, jamais jouée, toujours relancée, inscrite d'un côté (les tables de la Loi, Moïse), énoncée de l'autre (les miracles, Aaron).



Qui impose cette homogénéisation contre laquelle il faut toujours disjoindre, non réconcilier, si ce n'est l'impérialisme culturel qui est en train de se soumettre l'industrie du cinéma partout en Europe (Angleterre, Allemagne, Italie), de la soumettre à ses normes de fabrication (gâchis, non-rationalité), d'amener par exemple un homme qui le premier et contre tous osa tourner en son direct et en dialecte (Visconti : *La Terra trema*), à ne penser plus ses films — pour le marché mondial de l'Art — que directement doublés en anglais, sans ancrage, directement mutilés ?

Ancrer les films, les images, les voix, c'est prendre au sérieux l'*hétérogénéité* filmique. Et cet ancrage, le fait pour une image de n'avoir été possible que là et non ailleurs, ce n'est pas seulement l'affaire de la langue et de la voix. Il y va aussi du corps. Etrangement, le cinéma straubien nous permet de comprendre que le corps nu n'a une telle valeur d'échange, ne constitue pour le capital (le cinéma porno) un signifiant aussi précieux, que parce qu'il n'accroche rien de l'Histoire, que parce qu'il la fait perdre de vue. Nécessité donc d'ancrer les corps. Je pense ici à la trace des maillots de corps sur le torse des (vrais) paysans qui viennent déposer leurs offrandes devant le veau d'or, dans *Moïse et Aaron*. Et même à l'érotisme des films de Straub, valorisation discrète, des parties du corps les plus neutres, les moins spectaculairement consommables : ci-contre, une cheville, un genou.

En haut : Günter Peter Straschek lisant une lettre de Schœnberg à Kandinsky. En bas : Peter Nestler lisant un texte célèbre de Brecht.

L'appareil d'énonciation minimum, c'est la voix, l'appareil phonique. C'est pour Straub et Huillet l'appareil privilégié (*Othon*). Mais il en existe d'autres, d'autres lieux où circule et d'où s'émet du discours. Dans *Einleitung*, chose rare, sont filmés les appareils techniques de l'enregistrement, les porte-voix. Regardons les deux photos et oublions un instant ce que disent Straschek et Nestler. Que voit-on ? Des images d'un studio d'enregistrement, images qui connotent l'officialité, le poids de discours légitimes, pesants, venant d'en haut et destinés à ne provoquer nulle réponse. Image de parleurs, de « speakers », préposés à la parole, n'ayant donc pas à la prendre.

Lorsque nous voyons apparaître sur l'écran de télévision le visage de Léon Zitrone, nous devons penser — très vite, passé le premier moment de révolte — quelque chose comme : « La bourgeoisie nous parle directement. » Est-ce à dire que Zitrone (sa voix, son visage, ses regards, ses intonations) soit complètement transparent ? Non. C'est plutôt que Zitrone ne parle pas mais vient *remplir un temps de parole*.

Parler dans l'appareil, « parler dans le poste », c'est se trouver dispensé de l'énonciation (de la légitimation). Pendant de longues années, on a vu les partis d'opposition ne pas réussir à maitriser ce problème. Ils passaient une bonne moitié du temps qui leur était imparti (temps pendant lequel ils étaient effectivement vus) à dire que le reste du temps, on ne les voyait jamais. Et voilà qu'ils n'avaient plus le temps de dire ce qu'il étaient venus dire.

Etre loin du pouvoir, c'est être loin des appareils. Etre loin des appareils, c'est être contraint — pour peu qu'on y fasse un jour irruption — de prendre en charge soi-même le dispositif d'énonciation (« se démarquer ») avant même d'énoncer quoi que ce soit. *Obligation donc de remarquer dans l'appareil une énonciation (la légitimité d'un événement : la prise de parole) dont l'appareil dépossède à priori*. Ce en quoi la question de l'énonciation est toujours liée à celle du pouvoir (pouvoir parler, pouvoir ne pas parler — Clavel — pouvoir parler autrement), alors que les énoncés, eux, seraient du côté du savoir (pouvoir concentré, archivé).

Si l'on revient aux deux photos ci-contre, il est clair — à y bien regarder — que Straschek et Nestler ne sont pas des « speakers », pas même des simulacres de speakers. Il suffit de voir la façon dont ils sont vêtus, dont ils lisent (et sont installés pour lire, les yeux obstinément baissés).

Et que lisent-ils ? Citons. Dans la lettre de Schœnberg à Kandinsky : *« Quand je marche dans la rue et que chaque être humain regarde si je suis un Juif ou un Chrétien, je ne peux pas là dire à chacun que je suis celui que Kandinsky et quelques autres exceptent, tandis qu'assurément Hitler n'est pas de cette opinion. »* Et Brecht : *« Ceux qui sont contre le fascisme sans être contre le capitalisme, ceux qui gémissent sur la barbarie qui vient de la barbarie, ressemblent à des gens qui mangent leur part de veau, mais le veau ne doit pas être abattu. Ils veulent manger le veau, mais pas voir le sang. »*

Quoi de commun à ces deux discours ? Ce sont des discours de victimes; d'exilés, des discours qui n'ont jamais participé, ne participent d'aucun pouvoir.

La question posée est de taille : *comment mettre en scène des discours*, et ces discours particuliers que sont les textes littéraires ? Question à laquelle Straub et Huillet répondent à leur manière. Pas tellement en logeant des discours dominants dans la vie quotidienne des dominés (c'est la voie suivie par Allio dans *Rude journée pour la reine*), plutôt en inscrivant — fantasme ? — des discours dominés, en fait des « textes de résistance », dans les appareils dominants. Fantasme : une radio d'Etat qui parlerait Brecht. Mais il n'y a pas que la jouissance d'une telle revanche (mécaniquement, cela donnerait Zitrone récitant Brecht), il y a aussi le moment où, entre discours dominé et appareil dominant, commencent l'incompatibilité, la non-réconciliation. Question à poser à propos de Brecht, aujourd'hui, en R.D.A.

En haut : une photographie du Musée Carnavalet représentant les cadavres des communards fusillés. En bas : un B 52 qui va décoller pour décharger ses bombes sur le Viet-nam.

On se souvient de la remarque de Christian Metz selon laquelle la traduction linguistique d'un plan de revolver ne serait pas le mot « revolver » mais quelque chose comme : « Voici un revolver » (observons au passage que cet exemple n'est pas neutre : trajectoire du doigt, de l'œil et de la balle, pulsion scopique, pulsion balistique) Tout le problème de l'*énonciation* au cinéma, c'est celui de savoir qu'est-ce qui, dans le temps de la projection d'un film, fonctionne comme l'instance qui énonce, la voix qui silencieusement dit : « Voici. Voici des cadavres, un B 52. Etc. » est sans doute posable à partir de cette remarque. Le son a pour privilège d'assertir (aussi est-ce par le son que le sens s'effectue et que le cinéma militant, par exemple, se rassure), mais le privilège de l'image, la présentification, l'acte même du « Voici », n'a pas été réellement interrogé.

A ne considérer l'image que comme une surface, découpable à l'infini, à ne voir dans son contenu iconique que ce qui peut passer — se transvaser — du domaine de la connotation dans celui de la dénotation, on passe à côté de ce fait pourtant simple que dans le présent de la projection cinématographique, quelque chose (mais quoi ?) fonctionne comme l'instance du « Voici ». Quelque chose, quelqu'un, une voix, un appareil nous *donnent* à voir.

Le fond de notre désaccord avec Marc Ferro (cf. *Le Monde diplomatique*, mai 1975) est sans doute là. En bon historien, il pense pouvoir aider le maximum de publics (compétence + pédagogie) à faire passer tout ce que l'image contient de hasardeux, d'implicite, d'involontaire dans le camp du dénotable, de l'information, du savoir — le savoir de l'*après-coup*, savoir protégé. Or, le problème n'est même pas de *réduire* l'image ou d'en rêver une qui serait information, dénoté pur. Cette réduction, on commence à s'en douter, est impossible, elle sécrète, comme toute mise en code, de l'irréductible, du « troisième sens » (Barthes). Le problème, ce serait plutôt que *l'image n'est une surface plate pour personne*, sauf pour ceux qui ont pris le parti de la mettre à plat.

Tant qu'une image est vivante, tant qu'elle a de l'impact (idéologiquement dangereuse ou utile), tant qu'elle interpelle un public, tant qu'elle lui fait plaisir, cela signifie que fonctionne dans cette image, autour d'elle, derrière elle, quelque chose qui est du domaine de l'énonciation (pouvoir + événement = « Voici »). Admirable à cet égard est le dernier film de M. Duras *(India Song)* qui nous donne à saisir (à entendre) d'où vient ce qui nous donne les images.

Au cinéma, l'énonciation, c'est peut-être, cachée quelque part, une petite machine à répéter le motto lacanien : « Tu veux regarder ? Eh bien, vois cela ! »

L'image cinématographique n'est pas seulement redevable de la compétence de ceux qui savent la mettre à distance. Elle est comme *creusée* par le pouvoir qui l'a permise, qui l'a voulue. Elle est aussi cette chose que des gens ont pris plaisir à faire et que d'autres ont pris plaisir à voir. Et ce plaisir, lui, reste : l'image est un tombeau pour l'œil. Voir un film, c'est arriver devant du déjà-vu. Du déjà-vu par d'autres : la caméra, l'auteur, le(s) publics(s), parfois des hommes politiques (pour lancer l'opération *Fascista*, n'a-t-on pas mis en avant que c'était Mussolini lui-même qui avait choisi les documents ?). Et le déjà-vu c'est du déjà-joui.

Il arrive que ce pouvoir soit inscrit à même l'image, comme ce qui la marque, la garantit, l'authentifie. Hitchcock, maître du suspense et de chaque image de ce suspense où il s'inscrit comme pour rappeler qu'il est le maître (l'énonciateur). Et cette « politique des auteurs » tourne facilement à la politique tout court : comme dans cette extraordinaire scène de *Kashima Paradise*, où l'on voit la police simuler pour la télévision japonaise une attaque dont elle n'est pas l'objet afin de justifier par avance sa riposte (que la télévision filmera).

La question ne peut pas être simple. L'instance silencieuse du « Voici », la marque du « pouvoir-filmer », du « filmer-détruire » n'est jamais situable. Elle est toujours du côté de la partie de l'appareil cinéma la plus lourdement investie par l'idéologie bourgeoise. Soit du côté du « genre » comme garantie (cinéma commercial, hollywoodien), de l'auteur comme caution (nouvelle vague, etc.) ou même de la caméra comme preuve (cinéma-vérité).

Seite 14 / DIE PRESSE

KZ-Baumeister freige

Im Auschwitz-Prozeß reichten die Ind

Eigenbericht der „Presse“

WIEN (g. d.). Sieben Wochen hatte der große Wiener Auschwitz-Prozeß gegen die beiden KZ-Baumeister

insofern nich bereits im B sondere Sch abgezeichnet nachzuweise

Le dernier plan de *Einleitung*

EINLEITUNG ZU ARNOLD SCHOENBERGS BEGLEITMUSIK ZU EINER LICHTSPIELSCENE
(Introduction à la Musique d'accompagnement pour une scène de film *d'Arnold Schoenberg).*

Film de Jean-Marie Straub.
Production : Straub-Huillet et Südwestfunk Baden-Baden.
Photographie : Renato Berta.
Son : Jeti Grigioni.
Musique : Arnold Schoenberg.
Interprètes : Gunter Peter Straschek, Danièle Huillet, Peter Nestler.

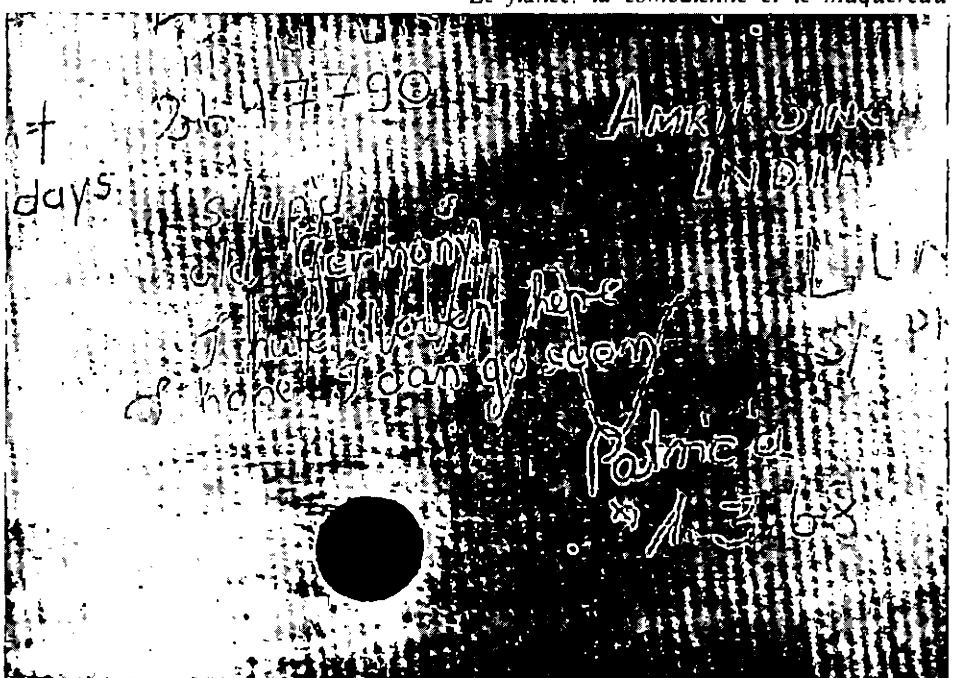
Revenons aux deux images au verso. Les communards mis en bière, les bombes sur le B 52, ne sont pas bien sûr des images neutres. Elles ne servent pas seulement à identifier tel corps, telle bombe. Elles nous disent aussi — qu'on le veuille ou non — que la caméra était américaine, du même bord que le bombardier, comme le photographe sans doute de M. Thiers. La non-neutralité de ces images, ce n'est pas seulement qu'elles nous mettent en présence de quelque chose d'horrible, c'est qu'elles montrent une chose pour laquelle il n'existe pas de contre-champ, de contre-épreuve, d'image *positive* (ce que serait, par exemple, une photo prise par les communards ou le B 52 vu du champ bombardé — c'est-à-dire l'impossible).

Il en va de même — à fortiori — pour ces images des masses nazies, ou nazifiées, qui alimentent des controverses et dont on ne sait pas quoi faire. Nous avons dit que pour Straub et Huillet, le nazisme était un événement central. Pourtant, ils ne font jamais appel à des images prises de l'intérieur du nazisme. Pourquoi ? Peut-être parce qu'ils pensent que la responsabilité d'un artiste, c'est de créer la propre image, actuelle, personnelle, risquée, de *son* antinazisme (celui qui leur fait dédier leur dernier film à Holger Meins), plutôt que de reconduire dans des montages soi-disant « critiques » les images prises par des cameramen nazis auxquelles on se contente d'ajouter un hypocrite et faible commentaire (qui n'arrive à rien taire) ou en en faisant miroiter la neutralisation idéologique par afflux de métalangage universitaire (opération *Fascita* à Vincennes). Leçon de Straub : les dérisoires assertions bien-pensantes de la bande-son et le « Voici » de l'image nazie « font des rêves différents dans le même lit ».

Les deux images sont des images de pouvoir. Non plus le pouvoir d'énonciation des auteurs (Straub-Huillet) face à leur caméra, ni le pouvoir d'énonciation que confère un appareil idéologique (Straschek-Nestler), mais les images produites par un pouvoir nu, celui de la répression et du génocide, celui qui pourrait se signer Thiers-Nixon. Ce qui fait d'*Einleitung*, comme le disent ses auteurs, un « film d'agitation », c'est peut-être son ordre d'exposition, le temps qu'il se donne pour nous restituer ces images pour ce qu'elles sont, des images prises à partir du pouvoir U.S., prises de l'autre côté. Cela consiste à laver les images de tout déjà-vu. Cela consiste à *faire ressortir* (mettre en évidence mais aussi chasser, extirper) de ces images le pouvoir qui les a voulues et qui voudrait qu'elles ne nous surprennent même plus. Dès lors, l'horreur n'est plus cet éternel retour du Même sous les traits du Même (mode rétro), mais l'intolérable présent (Holger Meins 1975). Chaque plan est un tombeau pour l'œil.

Serge DANEY.

Le fiancé, la comédienne et le maquereau



Un pouvoir qui ne pense, ne calcule, ni ne juge ?

(Aguirre, Lancelot)

par **Jean-Pierre Oudart**

Ces hommes d'armes, nous les voyons agir comme des machines qui ne pensent, ne calculent ni ne jugent. Que connote pour nous l'exercice d'un tel pouvoir, sinon le règne sans partage de principes transcendants de commandement (de principes qui, aussi, tiennent le sujet au langage et au corps) ? Ce par quoi, aujourd'hui, l'époque médiévale sert de référent au fascisme.

1 Des chevaliers en déroute, de *Lancelot du Lac* au conquistador fou de *Aguirre la colère de Dieu*, les représentations du pouvoir se rejoignent. Ce sont celles d'un pouvoir féodal au bord de son déclin : la fin de la chevalerie, les débuts d'une conquête coloniale.

Epoque médiévale, déclin, marginalité. Il s'agit d'un romanesque historique d'un type nouveau, et de la représentation d'un pouvoir dont l'exercice n'est commandé ni par les calculs économiques et politiques d'un pouvoir bourgeois moderne, ni non plus par les luttes de prestige qui, aujourd'hui encore, constituent une détermination idéologique importante de tout pouvoir impérialiste.

Observons en effet d'abord que le pouvoir violent qui est évoqué dans ces films s'exerce, à la limite, au-delà de toute stratégie : l'excès de passion de Lancelot pour Guenièvre, comme la folie solitaire de Aguirre, leur font perdre le sens de tout calcul, et les font entrer dans l'arbitraire. Doublement.

D'entrée de jeu, en effet, le type de pouvoir féodal qu'ils sont susceptibles d'exercer les situe, à nos yeux, dans l'*arbitraire*, au regard des normes idéologiques et politiques du pouvoir bourgeois.

D'autre part, Aguirre, comme Lancelot transgressent les règles établies du pouvoir dont ils ont été investis par une instance supérieure. Et dans les deux cas, cette transgression est sans retour. Elle entraine la catastrophe, le massacre, la démence.

Autrement dit, ici et là, il n'y a pas arbitrage de l'arbitraire, pas d'instance gouvernante pour imposer, en dernière instance, dans le contexte même de violence où ils sont situés, une mesure, une direction à l'exercice de leur pouvoir. Dans *Lancelot*, cette instance, mal assurée politiquement, est défaillante. Dans *Aguirre*, elle s'est absentée. Le champ est ainsi laissé libre à la démesure, à la passion.

Mais cette passion elle-même, comment s'exerce-t-elle ? Toujours en référence aveugle aux règles, aux rituels, aux codes du pouvoir de leur temps. De sorte que le mouvement de transgression qui l'anime, loin de faire jouer, comme par exemple dans les films de cape et d'épée, les personnages contre le pouvoir établi de leur temps, ne lui donne qu'un sens : celui de sa jouissance, celui de la jouissance de ses codes.

Aveuglément, Lancelot et Aguirre se jouent des règles, des rituels, des commandements du pouvoir. Ils s'en jouent, et ils en jouissent, à la folie. Ou du moins, cette jouissance, pour autant qu'elle nous est étrangère, prend pour nous le sens d'une folie.

L'époque médiévale, en effet, fait retour à un moment où les classes dirigeantes réassurent leur pouvoir. D'où fait-elle retour ?

Il serait trop rapide de dire qu'elle procède d'une aspiration fasciante diffuse.

Néanmoins, ce qui fascine les spectateurs dans ses représentations est quelque chose qui a à voir avec de telles aspirations : c'est le spectacle d'un mode de pouvoir despotique converti en jouissance, en jouissance d'appareil. Cela répugne à la conscience bourgeoise, comme lui répugnent ce que les documents filmés lui attestent à l'évidence : que les masses nazies jouissaient d'être enrôlées dans la machine de pouvoir.

La question d'une telle jouissance d'appareil a été ouverte par Freud dans les années 20, dans les textes de *Psychologie collective et analyse du moi*. Son interrogation, irréductible à la problématique de Reich (qui a rappliqué rapidement Oedipe sur le pouvoir) visait ceci : qu'il y a à jouir dans le sens où ça gouverne. Nous pourrions aujourd'hui prolonger cette problématique d'une question : une telle jouissance ne serait-elle pas la « vérité » des machines désirantes deleuziennes ? Ou plutôt, la métaphore des machines désirantes n'aveugle-t-elle pas le régime de cette jouissance d'appareil, soit l'automatisme de répétition dont elle se règle ? Ces rituels, ces exercices, ces parades militaires de la machine de pouvoir fasciste ne sont-ils pas, précisément, ce dont s'articulait l'automatisme de répétition par quoi prenait corps la jouissance des masses nazies, dans une société aux idéaux militaires vivaces ?

Cette jouissance scandaliserait moins la conscience bourgeoise si elle pouvait la rapporter à sa conception rationaliste du pouvoir (conception que le discours marxiste a très largement reprise : la problématique du pouvoir s'y résume généralement en questions de stratégie), et si elle pouvait y lire, sans détour, le désir de répression, la volonté de prestige, etc.

Dans les processus d'enrôlement, Freud lisait autre chose : le désir d'être gouverné. Non pas un désir de servitude (qui serait le désir de travailler pour un autre, de servir les calculs et les buts de son pouvoir), mais quelque chose qu'il faisait procéder de l'assujettissement du sujet aux idéaux du moi.

On pourrait appeler cela une tendance à s'assurer qu'il y a, à ses pratiques, *du répondant symbolique* — un répondant qu'on ne saurait mieux imager que sous la forme d'un répondeur automatique.

Le meilleur exemple que nous pouvons en trouver, près de nous, est l'appareil télévision. Cette machine n'assure pas seulement, par la portée idéologique des discours qu'elle émet, le public bourgeois d'être gouverné conformément à ses intérêts de classe; son fonctionnement est aussi ce par quoi le socius bourgeois donne corps à ses idéaux gouvernants, ce par quoi il s'assure que « ça tourne », comme on dit. C'est bien d'ailleurs pourquoi le pouvoir ne redoute rien plus que la grève de ses appareils symboliques.

Sans doute est-ce à la lumière de l'interrogation freudienne qu'il faudrait envisager quantité de faits de pouvoir qui ont principalement fonction de démontrer que « ça tourne ». Et aussi le fait qu'en ce que « ça tourne » puisse consister la jouissance des gouvernés, dont l'enrôlement fasciste constitue un mode paroxystique.



Aguirre



Aguirre



Il y a entre ces différentes représentations un trait commun, qui est leur référence à l'idéologie et aux principes fondamentaux du pouvoir et du droit bourgeois : les Droits de l'Homme, la séparation du pouvoir en différentes instances assurant une garantie contre le despotisme d'un pouvoir solitaire, sans partage, inarbitrable. Les représentations d'un pouvoir divisé et critiqué de l'intérieur vont généralement aveuglément dans le sens de ces principes, même lorsqu'elles font en apparence la critique globale d'un bloc de pouvoir (ainsi *Section spéciale*). Elles vont ainsi dans le sens de l'illusion juridique des possibilités d'arbitrage des différentes instances entre elles, représentées comme un collectif d'arbitres individuels, et comme un collectif de libre-arbitre.

Celles qui montrent le pouvoir dénoncé par des individus (généralement situés dans ses marges) vont dans le sens de l'idée qu'il est à la mesure de l'individu de pouvoir l'arbitrer.

Celles qui dénoncent, en termes de « perversion », l'exercice arbitraire et violent du pouvoir, donnent la mesure subjectiviste des autres. Car, que véhiculent-elles, sinon l'idée que l'individu pourrait, sous l'empire de la passion, n'être plus en mesure de jouer le rôle d'arbitre, ne plus calculer et juger la portée de son pouvoir ? Ainsi, toutes ces représentations tournent autour de l'idée d'une mesure individualiste et subjectiviste de l'exercice du pouvoir.

Elles ne mettent ainsi en scène que des figures qui perpétuent les idéaux de maitrise du pouvoir bourgeois (des figures de pouvoir qui pensent, calculent et jugent sans discontinuer), ou, à l'inverse, des stéréotypes de perversion du pouvoir (des figures dont le seul but est le plaisir d'exercer le pouvoir, par les plus courts chemins possibles).

Les unes éludent la contradiction dirigeants/dirigés inhérente au fonctionnement de tout appareil de pouvoir organisé, les autres sont hantées par son abolition.

2 De tels films se distinguent des films historiques traditionnels, situés dans un semblable contexte féodal, où nous voyons des personnages d'un rang élevé anticiper la disparition de leur classe, et se faire, en quelque sorte, les arbitres de leur arbitraire, ou encore des marginaux, bandits d'honneur ou redresseurs de torts, en faire le procès (*Robin des Bois* ou *Que la fête commence*).

Ils se distinguent également de films comme *Portier de nuit*, où la passion et la jouissance d'un pouvoir despotique sont exposées conformément aux lieux communs de la doxa, selon la formule : fascisme = perversion. L'insistance de cette formule témoigne bien de ce que le fascisme soit, dans la mémoire de nos sociétés, non seulement un objet de répulsion, mais un objet de scandale, masqué d'interdit. Un mode de pouvoir qu'on n'évoque que sous le voile de connotations érotiques, qui en perpétuent le caractère fascinant.

C'est qu'assurément, au regard de la bourgeoisie elle-même, le fascisme représente, du point de vue du pouvoir, une potentialité de jouissance, de jouissance d'appareil que toute l'organisation, l'idéologie, l'éthique traditionnelle du pouvoir bourgeois s'appliquent à interdire et à dénier.

Cela peut nous permettre de comprendre en quoi, fondamentalement, *Portier de nuit* scandalise, en se référant au fascisme, et pourquoi aussi *Aguirre* et *Lancelot*, sans se référer au fascisme, ont le caractère d'objets de fascination.

Portier de nuit, bien sûr, scandalise dans la mesure où la représentation du couple Bogarde-Rampling condense l'arbitraire violent du pouvoir fasciste et sa jouissance, interprétée par la doxa comme jouissance sadique (on peut le voir, de ce point de vue, comme une pesante allégorie du viol, consenti, des Droits de l'Homme). Mais il ne scandalise pas seulement par ce qu'il expose de rapports sadiques entre un despote et sa victime, mais aussi par ce qu'il fait miroiter de jouissance d'appareil — jouissance d'un couple qui, à lui seul, réalise une petite machine désirante qui traverse l'Histoire, qui ignore que l'Histoire a tranché, qui intériorise une jouissance dont les autres sont exclus (les autres : ceux qui pourraient, précisément, porter sur lui le jugement de l'Histoire).

Comme sont exclus les autres, les autres classes, les autres ethnies, de la jouissance des chevaliers de *Lancelot* et du conquistador de *Aguirre*. Ces films, eux aussi, pourraient faire miroiter quelque chose comme la « vérité » intime de la machine à jouir fasciste en peignant « l'abandon sublime à une idée abstraite » (Freud) (le pouvoir le code de la chevalerie) de ces aventuriers marginaux, laissés pour compte de l'Histoire (ce que sont aussi devenus, dans le discours historique officiel bourgeois, les dirigeants fascistes). En cela, ils fascinent.

Mais dans la mesure où ils sont exclus d'un pouvoir d'appareil organisé, et où leur violence ne s'exerce guère qu'en cercle fermé, leur gestus échappe aux foudres de la doxa. On sait que, pour eux, l'Histoire a tranché. Enfermés dans le cadre d'un tableau d'histoire, ils n'ont guère d'existence qu'archéologique. Il faut forcer les connotations de leur gestus pour le référer à un passé historique récent, à ce qui s'en évoque sous forme d'objet d'horreur.

Néanmoins, leurs connotations peuvent agir, idéologiquement. On peut voir, par exemple, dans *Lancelot*, une sorte de version aristocratique des *Valseuses*, titillante pour un dandysme de droite (non plus une volonté de jouissance, inscrite sur un mode sexiste, dans le sur moi petit-bourgeois, mais le dévouement sublime à une grande cause perdue).

Lancelot du Lac

Portier de nuit : une petite machine désirante qui tourne contre le sens de l'histoire.
Lancelot : une machine qui se détraque.
Aguirre : une machine qui s'emballe, devient folle.
Ces deux dernières échappent à ce qu'un public attend, ordinairement, des mises en scène d'un pouvoir despotique : qu'il soit condamné comme pervers. Ce qu'avait fait Cavani, en liant ensemble fascisme et perversion. Le sérieux de sa thèse (l'éclairage même du film se voulait moralisant) allait à l'encontre de la conversion de telles mises en scène en objets de jouissance esthétique.

En quoi cette conversion est-elle liée à une attitude de classe nouvelle symbolisée par la mode rétro ? Cette attitude comprend sans doute deux aspects : narguer la doxa (de gauche) — se parer des symboles qui matérialisent l'existence du corps social de la bourgeoisie, et qui constituent la matière des représentations emblématiques dont la bourgeoisie constitue ses figures de jouissance (problème des rapports de ces représentations aux types sociaux, et aux phénomènes de mode : il se produit, souvent, comme une irradiation des types sociaux, ou des modes, par ces représentations qui ne couvrent pas en elles-mêmes le champ social — ainsi, le western, le cinéma policier, par exemple — mais qui constituent les points d'ancrage d'investissements idéologiques qui traversent le champ social).

Quelles sont les caractéristiques principales de la mode rétro ? C'est d'abord une mode ségrégative, une mode qui affiche la ségrégation sociale, en marquant l'hétérogénéité de la société bourgeoise (contrairement aux modes « jeunes » précédentes), en revendiquant un ensemble de « qualités » bourgeoises spécifiques. La mode rétro marque aussi, dans ses références au fascisme, l'arbitraire et la violence du pouvoir. En donnant libre cours au fantasme, matérialisé sur nos écrans, de « retour » du fascisme — d'un fascisme paré des couleurs du désir, — elle marque la revendication de ce pouvoir comme garant et instrument d'une jouissance de classe.

C'est aussi, remarquons-le, une mode contraignante (qui contraste sur le plan vestimentaire avec le laisser-aller des modes inspirées des U.S.A.), et, dans le registre de ses fictions, une mode cruelle.

La mode rétro marque en fait l'émergence de stéréotypes archaïques (précisément, elle s'est imposée, contrairement aux modes précédentes, comme un ensemble de stéréotypes agressivement archaïques, réactionnaires) dont il faut chercher la source du côté des idéaux traditionnels du pouvoir, régénérés dans le contexte politique actuel.

A ces idéaux, elle sacrifie, à sa manière, à un moment où le corps social de la bourgeoisie resserre les rangs, et, ainsi, se compte, se marque, s'inflige des images de marque paradoxalement sacrificielles.
Freud a insisté, dans **Psychologie collective et analyse du moi**, sur la dimension fondamentalement sacrificielle des rapports du sujet aux idéaux du moi, et les rapports des collectifs aux appareils et aux figures du pouvoir.

3 Pour de telles œuvres où se conjuguent l'avant-garde formelle et la mode rétro, le mythe de l'artiste ultra-individualiste s'allie au prestige des personnages mis en scène : ces films — c'est ce qui fait leur prix d'objets artistiques aujourd'hui — n'évoquent pas seulement un pouvoir féodal fascinant. Leur spectacle est aussi la mise en acte d'une jouissance d'artiste singulière. Qu'ont fabriqué, en effet, Bresson et Herzog avec le bric-à-brac médiéval qu'ils utilisent, comme Flaubert utilisait l'archéologie carthaginoise dans *Salammbô* ? Ce qu'on pourrait appeler, en paraphrasant Hitchcock, une tranche de symbolique.

Ces nomenclatures, ces costumes, cette étiquette, que les voix et les corps animent, dans leurs films, ont été retranchés de l'Histoire — d'un discours sur le sens de l'Histoire.
Comme les voix et les corps, dans les films d'ethnographes, ils ne conservent que le pouvoir d'évoquer pour le spectateur l'autre scène d'une jouissance exotique qu'il ignore, parée ici (comme d'ailleurs souvent les films d'ethnographes) des prestiges du sang.
Les partis pris narratifs des films historiques traditionnels (voix, travellings, scénographie théâtralisée, gestus moralisant, etc., tout ce qui, dans ces films, donne corps au sens de l'Histoire) sont ici abolis. La fiction ne consiste que dans une très mince trame de gestes, de voix, d'événements qui, décrochés d'un discours historique, sont offerts à l'œil et à l'oreille pour qu'ils en jouent, en tant que signifiants.
Dans le film d'Herzog, cette jouissance du signifiant est conçue littéralement comme une folie, un abandon halluciné à la splendeur et à l'étrangeté de signifiants erratiques, de semblants aux référents indécidables (les sauvages entrevus à la lisière de la forêt, le bateau dans les arbres). Dans le film de Bresson, peut-être résonne-t-elle encore comme l'appel à un signifié transcendantal, Dieu — quoique dans *Lancelot*, Dieu ne soit plus qu'un mot. Cette jouissance est fétichiste, elle réalise le court-circuit du symbolique et du réel : les signifiants sont investis d'une qualité d'indices existentiels qu'on attribue spontanément à ces objets qui nous regardent plus que tous les autres, les objets archéologiques et les fossiles, qui nous reviennent d'un fond d'histoire à décrypter.

Mais ce fétichisme ne s'inscrit pas moins dans le courant idéologique de la mode rétro — aussi n'échappe-t-il pas tout à fait à l'emprise de son sens, même s'il en représente la tendance la plus élitiste, décantée des lourdes connotations dont est affublée, par exemple, la scène publicitaire pour *Gold Tea* (« ils étaient orgueilleux, décadents, racistes »). Ce discours publicitaire, en se référant au plus traditionnel moralisme bourgeois, mime la dénonciation des mœurs féodales sudistes. Mais sa voix appelle le spectateur à renoncer à son jugement moralisateur, pour jouir, lui, de ses privilèges de classe. De ce jugement, elle invite le spectateur à se foutre, littéralement — mais n'avoue-t-elle pas ainsi que s'en foutre fait partie de sa jouissance de classe ?

Peut-être est-ce en référence à ce je-m'en-foutisme qu'il conviendrait d'interroger l'humour noir qui parcourt *Lancelot* et *Aguirre*.

Cet humour noir, au contraire de la voix de *Gold Tea* qui parle complaisamment l'idéologie dominante, ne marque-t-il pas la situation d'impasse, idéologique et politique, de mise au rebut



Lancelot du Lac

C'est ainsi que, dans cette dimension sacrificielle, les films rétros font écho aux discours les plus traditionnellement moralisants du pouvoir (par exemple, ceux de MM. Druon et Debré aux **Dossiers de l'Ecran** du 10 juin dernier, à l'occasion de la rediffusion de la série **Les Rois maudits**), qui ne parlent que de devoirs et de sacrifices à la cause dirigeante.

Car ces films, en mettant en scène les excès érotiques des classes dominantes et les passions du pouvoir, miment les impératifs sacrificiels de la loi morale des appareils de pouvoir, et détournent ainsi les spectateurs d'un jugement moralisateur.

Ainsi, **Emmanuelle** : dans sa quête désirante, qui se transforme vite en travaux forcés de l'érotisme, elle en bave autant qu'elle jouit. Et bien que cette quête la place dans des situations de classe de plus en plus scandaleuses, elle devient une sorte de sainte et de martyre de l'érotisme.

Ainsi, les chevaliers de **Lancelot** : ces dandies en armures design et collants Dim paient de plus en plus cher leurs privilèges aristocratiques.

La folie qui frappe Aguirre transforme son despotisme cruel en sublime folie d'artiste.

A ce prix, les spectateurs peuvent jouir de la représentation de leurs excès, puisqu'il portent eux-mêmes leur condamnation, et que cette condamnation, a de toute manière reçu la caution de l'Histoire : puisque les colonies, la féodalité, n'existent plus...

Envers imaginaire du moralisme bourgeois : non plus le sacrifice à la cause dirigeante dont le pouvoir parle religieusement, mais la mise en scène sacrificielle de figures de pouvoir, et de figures de jouissance — un sacrifice en forme d'assomption, qui leur fait gagner le ciel (renouveau du **star-system**).

de l'idéologie dominante, de la pratique signifiante de Bresson et d'Herzog ? De cette mise au rebut d'un discours qui non seulement cherche ses matériaux dans les « poubelles de l'Histoire » (« film trouvé à la ferraille » disait Godard, l'amoncellement des armures, à la fin de *Lancelot*, marque l'accomplissement d'un trajet inverse), mais dont la réalisation, en tant qu'objet de jouissance esthétique (par quoi l'artiste bourgeois sauve ses meubles, ses valeurs, son nom) est inséparable d'une telle attitude de je-m'en-foutisme politique, on peut dire qu'ils s'infligent eux-mêmes la dénotation.

Au moins ne leur revient-elle pas des autres.

Mais en ce sens, ils ne s'en foutent pas tout à fait (et Bresson certainement même pas du tout), ça leur déplairait d'aller dans le sens de l'idéologie dominante, de se dévouer à son discours, de se faire serfs de la jouissance de leur bourgeoisie.

Cette attitude n'est bien sûr pas à mettre au compte d'une supposée conscience politique (il est comique, à ce propos, de voir Bresson devenir, sous une plume révisionniste, une sorte d'historiographe marxiste de la féodalité) — ce serait plutôt d'une religion du signifiant, constituée en territoire artistique réservé, que procéderait chez eux le désir de se démarquer de l'idéologie dominante, dans leur pratique signifiante, en lui infligeant la marque de son rebut, d'un rire nihiliste.

Jean-Pierre OUDART



Les Ordres de Michel Brault



... mais qui raisonne

(Les Ordres, Section spéciale)

par

Serge Toubiana

Dans la dernière période, de nombreux films sortis à Paris abordent, sous un angle ou un autre, ce qu'il est convenu d'appeler la raison d'Etat. *Section spéciale, Kafr Kassem* et surtout *Les Ordres* de Michel Brault. Le film de Borhan Alaouié a même soulevé une polémique : par exemple dans *Le Nouvel Observateur* du 16 juin, l'ancien ambassadeur de France en Israël dénonce le film comme trop caricatural : « Plus grave est la tentative de transformer ce qui fut un accident unique en une politique concertée. » On est dans le vif du sujet : surtout ne pas confondre l'exception et la règle, ce qui n'est qu'un accident, et ce qui est concerté, prémédité. Comme le sous-entend l'ancien ambassadeur, on voudrait faire le procès de l'Etat (israélien, canadien ou pétainiste dans le cas du film de Costa-Gravas), alors qu'il ne s'agit que d'une erreur. Comme si les erreurs ne se répétaient pas, comme si elles n'étaient pas le symptôme d'autre chose de bien plus grave.

Dans le cas du massacre de Kafr Kassem, il s'agit bien sûr de trouver les responsables et ainsi de remonter le plus haut possible dans la structure hiérarchique. Mais à l'argument : « C'est un cas unique », nous pouvons répondre non, car il y a eu Deir Yassine, et surtout : les responsables du massacre, à quelque niveau qu'ils se situent dans l'appareil — Etat ou armée, — ont tué en se sentant investis d'un certain pouvoir, un pouvoir qui en quelque sorte légitimait aussi l'acte de massacrer. Alors que dire d'un pouvoir au nom duquel on peut tirer sur des hommes et des femmes qui rentrent paisiblement de leur travail ?

Il faudrait ranger ce type d'accident dans une case déjà prête, une sorte de rubrique « frais de fonctionnement » : la machine d'Etat des pays modernes et démocratiques aurait ainsi ses grandes erreurs, les excès trop visibles, les faiblesses du fonctionnement normal, imputables à toute grande mécanique d'arbitrage. Et c'est du mélange d'arbitraire, d'incontrôlable, d'arrogance dans le droit d'excercice du pouvoir avec cette grande modestie, cette naïveté bon enfant pour reconnaître les lacunes, l'hypocrisie humanitaire et la mauvaise conscience des idéologies bourgeoises libérales que les Etats tirent encore leur légitimité aux yeux du plus grand nombre. *La mauvaise conscience des citoyens fait toujours la force des gouvernants.*

Elle servirait en sorte à l'Etat pour faire partager les responsabilités à tous ; les principes formels de la démocratie bourgeoise sont puissants, ils sont vivants dans chaque sujet ; à tout moment, chacun peut se dire : « L'Etat, c'est aussi un peu moi, par ma délégation de pouvoir. » C'est là bien sûr un leurre, mais un leurre actif, qui organise. La délégation de pouvoir, c'est en quelque sorte la confiance investie dans des représentants ; quand ces représentants manquent à leur parole ou à leur morale, quand ils commettent ou font commettre des crimes affreux, à l'intérieur ou à l'extérieur, et ce au nom de la confiance dont ils sont investis, c'est contre eux que peut porter la colère (révolte), mais c'est aussi la délégation de pouvoir qui est interrogée (mauvaise conscience, piège à cons) : « Comment ai-je pu faire confiance à des truands ? » L'Etat bourgeois sait très bien que salir les gouvernants, c'est aussi salir un peu ceux qui lui ont fait confiance : rien n'est plus visible aux Etats-Unis, pays où la démocratie bourgeoise est la plus pure.

On se souvient par exemple du scandale de My Lay au Viet-nam, puni si peu mais dans un rituel d'autant plus visible, surexposé aux yeux de la conscience américaine qu'il avait pour but de masquer les « excès quotidiens », la normalité et la quotidienneté du génocide américain en Asie. On aurait comme une mise en scène de la mauvaise conscience ; et de cette mise en scène, de cette ritualisation de l'autocritique, la démocratie libérale se sert pour recharger ses batteries. C'est dire qu'en même temps qu'il commet ses crimes, l'Etat moderne des métropoles impérialistes produit le rituel de sa punition, de sa purification (l'affaire du Watergate, à ce titre, nous en propose la topique). Dans ce rituel de pouvoir, se loge comme un sur-pouvoir, quelque chose qui, dans l'Etat, à l'intérieur même de la grande machine répressive, viendrait légitimer, moraliser, faire la tri entre ce qui est condamnable et ce qu'il faut garder, purifier, sauvegarder comme la prunelle des yeux de chacun des citoyens qu'il assujettit. Au fond, ce que demande l'idéologie qui fonde les Etats occidentaux, c'est de garder le monopole dans la critique des institutions d'Etat, c'est de préciser, elle et elle seule, le terrain, les marges, les limites dans lesquels peut s'exercer une critique du fonctionnement des machines despotiques, le ton avec lequel ce discours critique pourrait se tenir.

La raison d'Etat est un moment historique particulier, d'une forme plus générale de sur-pouvoir, une articulation de conditions politiques qui légitiment l'excès de pouvoir que l'Etat se donne à lui-même au nom d'intérêts supérieurs, qui modifient, en même temps que l'exercice du pouvoir et du droit, le rapport des sujets aux institutions vis-à-vis desquelles ils sont appareillés. La raison d'Etat ou le système d'exception se légitime lui-même par ses lois (les lois d'exception qui appellent la formation de la Section spéciale, par exemple) et redouble cette légitimité par l'inscription historique dans laquelle il loge son discours, ses pratiques : sauver la nation, combattre l'ennemi intérieur, assurer la permanence de l'Etat.

Bien sûr il s'agit de dénoncer cette pratique de pouvoir ; il faut aussi la pourchasser dans ses moindres retranchements. Ce que disent en creux des films comme *Section spéciale* et *Les Ordres*, avec des différences marquantes, c'est ceci : le crime d'Etat, la faute, appellent une sanction, des peines. Mais cette sanction, ces peines, qu'exigent les victimes *mais aussi* la « morale » des gouvernants ou des institutions, ce n'est justement pas aux victimes de les formuler. Tout au plus peuvent-ils exhiber comme simples témoignages les traces sur leurs corps de ce régime d'exception, les marques du pouvoir despotique. La faute demande à être punie, ce qui assure la pérennité des institutions, mais dans une économie de pouvoir autarcique. En aucun cas, il ne faut que du dehors provienne l'écho d'une quelconque révolte, quelque chose qui vienne bousculer ce jeu de redistribution de pouvoir.

« Moindre mal », le pétainisme devient irréprochable : il y a toujours un crime plus grand que celui qu'il a commis, qui allait nécessairement se commettre. A Barbès-Rochechouart, l'aspirant Moser est tué par Fabien ; le Gouvernement de Vichy décide immédiatement de prendre n'importe où quelques boucs émissaires, de les prendre en dépôt, dans les cabinets d'instruction, en instance d'appel d'une condamnation ; il décrète une loi impitoyable contre les activités communistes, et pour qu'elle s'applique au présent attentat, la fait antidater ; il réunit des magistrats français et leur ordonne

de condamner à mort, sans discuter, les innocents qu'il apporte. Interrogés à la Libération, les pétainistes ne nient rien : ils déclarent calmement qu'entre deux maux, il fallait choisir le moindre. Ils assassinent des innocents, mais ils sauvaient des otages que les Allemands auraient exécutés sans ces quelques têtes qu'on offrait à leur colère. Avec la thèse du *moindre mal*, tout peut être accepté... Pour sauver la France, « faut ce qui faut ! » (G. Miller : *« Les pousse-au-jouir du maréchal Pétain »*. Le Seuil)

C'est là le scénario du film de Costa-Gravas : décrire le pétainisme sous l'angle de ses rituels honteux, de ses tics humains, faits de lâcheté et d'humiliation. Mais qu'en est-il réellement de ce pouvoir pétainiste ? Régime d'exception, le pétainisme l'est sans doute par ses origines historiques. Il n'en n'est pas moins un régime populaire, ou plutôt un régime à vocation populaire, fondé sur une idéologie de la droite nationale. Pays occupé, la France humiliée se donne un Gouvernement qui l'est aussi. Le moindre mal, contenter tout le monde : obéir aux ordres allemands, et essayer de coller le plus possible à un esprit national français. Pour ne pas apparaître comme un Gouvernement à la solde de l'étranger, faire un peu le grand écart, l'idéologie du pouvoir trouvait déjà dans sa pratique, dans le réel et vis-à-vis de sa place dans l'histoire de France, les raisons de sa disculpation. En même temps qu'il commet ses crimes, le pouvoir pétainiste se forgeait des alibis.

Car s'il y a un régime qui incarne la mauvaise conscience, c'est bien le régime vichyste. Le pouvoir réel est excercé ailleurs, par d'autres, étrangers. Pour être crédible un moment aux yeux du peuple français, il faut bien que le régime pétainiste gère quelque chose ; pas le pouvoir réel, ni la loi, mais les conditions idéologiques de leur fonctionnement. La tâche de Pétain sera de guider la révolution nationale : impulser l'idéologie, la morale dont a besoin le peuple français pour accepter les conditions qui lui sont faites. Dès lors, tout pas de côté, toute faute morale, toute mauvaise conduite passée ou présente seront ramenés à une autre échelle, analysés dans une économie générale de la *faute perçue comme désobéissance à l'Etat*. Toute erreur, si petite qu'elle soit, sera ramenée à l'échelle qu'importe la raison d'Etat : exemple typique, le personnage d'Yves Robert dans *Section spéciale*, un peu anar, surtout voleur et marginal, de mauvaise vie. Ses « fautes » seront ramenées à équivalent général : le crime contre l'Etat du communiste Fabien quand il assassine un officier allemand.

Il faut bien avouer, pourtant, que le film de Costa-Gravas nous déçoit : le pouvoir n'y est vu que sous la forme classique du théâtre avec ses coulisses. Rien n'y est dit du pétainisme quotidien, car tout est déjà dans l'histoire, codé, figé, jugé, acquis d'avance. Alors que le pétainisme est un système où le pouvoir est partout : milices, collabos, délation à la base, Costa-Gravas ne le voit que là où il est d'ordinaire, de tout temps : dans les Ministères et dans les couloirs des tribunaux. Plus grave encore : rien n'indique la place d'où est vu le pouvoir, ou la machine judiciaire. Ce n'est ni la place du condamné, de celui dont on va juger le corps et la morale, la conduite réelle et la conduite hypothétique, pour une faute qu'il n'a pas commise mais qu'il aurait pu commettre. Ni vraiment de l'intérieur, du dedans de la machine, par exemple de la place du juge qui essaie d'endiguer l'injustice.

Et c'est pourtant la grande tentation du film : valoriser en dernière instance le petit juge « honnête » (Jean Bouise), prendre appui sur un des termes de la contradiction interne à la justice française sous Pétain. Grave illusion réformiste : le dehors de l'appareil est évacué, les résistants et les communistes n'ont servi que comme détonateurs. Leur grâce et leur survie ne dépendent que d'un rapport de force interne à la conscience bourgeoise. C'est elle qui va arbitrer, c'est, face à l'Etat, la seule instance qui résiste, incarnation vivante de l'humanisme libéral.

Ce n'est pas seulement parce que le sujet se passe dans notre actualité, mais surtout parce que les mécanismes de pouvoir sont mieux décrits, qu'on peut dire du film de Michel Brault qu'il est plus moderne.

En 1970, après la séquestration par le F.L.Q. d'un ressortissant britannique et celle d'un ministre du Gouvernement du Canada, l'Etat décide brutalement l'arrestation de 450 citoyens du Québec, suspectés d'appartenir au Mouvement. Une loi est votée, exceptionnelle, pour légaliser l'arrestation des suspects.

Cela donne le scénario du film de Brault, un scénario qu'il est de plus en plus facile de dénicher dans le réel, aujourd'hui, tant la politique-fiction trouve facilement matière à se reconnaître dans la politique réelle.

Le film saisit le fonctionnement de l'Etat répressif, à ce moment d'exception où le masque du libéralisme est tombé dans ce qu'on pourrait appeler un nouveau système d'assujettissement des citoyens à la machine étatique. C'est donc le sujet, le corps du sujet qui préoccupe Brault, et non pas le pouvoir nominal, ses lieux, ses confidences, ses frou-frous. Là-dessus, anonymat complet. Le pouvoir n'est là que par ses effets sur le corps des sujets, que par les cadres où il les enferme.

En même temps qu'il les enferme, il les soumet à un rituel nouveau. Il ne faut pas seulement que l'âme s'accoutume à l'idée de la culpabilité, il faut aussi y soumettre le corps, lui infliger des marques, traumatiser son organisation interne : dans *Les Ordres*, désorganisation de la vie affective (arrestation au petit matin) et familiale, humiliation, interrogatoire où le sujet redéfinit son identité *dans le cadre* de l'enfermement, dans un rapport direct et matériel à l'Etat, tutoiement par les matons comme pour signifier la perte de l'identité d'origine, déshabillage et fouille, nouvel habillage qui donne la nouvelle toilette du sujet incarcéré. C'est là le parcours des personnages du film de Brault, parcours mis sous le signe d'une nouvelle ordonnance des corps dans un nouveau rapport à l'instance supérieure qu'est la machine étatique.

Un des personnages des *Ordres* dit à la fin du film : « On m'avait volé une partie de ce que j'étais. » Cette partie volée de lui, cette intimité violée est justement tellement intime et secrète qu'il serait incapable de dire ce qu'elle est réellement Un petit détour théorique : une des particularités du fonctionnement économique de l'Etat impérialiste dans ses régions périphériques, c'est qu'il dévaste les structures sociales — économiques et mentales — qui le précèdent, pour imposer les siennes propres. On s'aperçoit maintenant que ce mécanisme se passe aussi à l'intérieur de ses frontières, au sein même de la métropole (*cf.* le débat sur *Milestones*).

Après les six ou sept semaines passées en prison, les personnages de Brault sont profondément marqués : tous ont intériorisé l'état comme machinerie absurde et despotique, et plus grave encore, tous ont appris, par expérience, l'idée que l'innocence ne donne pas les meilleures armes pour lutter contre l'arbitraire. Car l'arbitraire ne conçoit pas l'innocence, il ne recule que devant le *manque à punir* : pour l'arbitraire, l'innocence ne constitue pas un discours politique, une réponse au discours des appareils, elle n'est justement que l'incapacité d'en formuler un, puisqu'elle ne propose pas de lieu d'énonciation. Muette, l'innocence est un discours hors-appareil, plutôt une attitude qu'un discours : à la fin du film de Brault, les personnages sont sans parole, tout juste portent-ils dans leur conscience les traces de l'enfermement, dans le bredouillement de leurs mots, les hésitations de leur balbutie, la marque de la violence d'état.

A la fin du film, le syndicaliste en sortant de prison insulte par dépit le gardien, seul discours de la révolte mais discours minimum. Toute sa pratique de syndicaliste ne lui a pas donné les clés ni le code pour résister à la violence d'exception, seulement l'apprentissage de l'indignation.

Pour résister ou s'opposer à l'état, le corps individuel ne suffit pas, il flanche car il ne secrète pas les antidotes suffisants pour constituer une autonomie de lutte. Il faudrait pour les personnages des *Ordres* qu'ils se constituent un corps collectif, un lieu pour apprendre ensemble la culpabilité de groupe, qu'ils s'acheminent un peu sur la voie des personnages de Kramer.

Serge TOUBIANA.



Les ordres





D'une Inde l'autre

(India Song)

par

Pascal Bonitzer

Elle, défunte nue dans le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre...
(Mallarmé.)

Anne-Marie Stretter... Michael Richardson... La mendiante de Savannakhet... Le vice-consul de France à Lahore... Les lépreux de Shalimar... Impossible de ne pas céder au charme, à la volupté, à la musique des mots et de l'espace imaginaire construit avec cette fantastique économie de moyens dont Marguerite Duras est coutumière. La musique, le parfum, le rêve dont ces noms sont chargés, et la date, 1937. Voyons, mais ce charme, quel est-il ? L'Inde blanche, 1937. Ajoutez à la musique, à la poésie des noms, l'image admirable de Bruno Nuytten, les costumes (Cerruti 1881) de Claude Mann, Mathieu Carrière, etc., ces maigres silhouettes blanches, ces fantômes en costume de lin, en smoking d'été, en robe de soirée, dont l'immobilité ou les lentes évolutions fixent à peine un récit vaporeux comme l'encens, incertain comme le crépuscule sur le delta du Gange, tremblant comme l'air dans la chaleur tropicale. Mais oui, bien sûr, cela crève les yeux : la mode rétro !

La mode rétro, revenons-y un peu. Rétro veut dire nostalgique, donc, peu ou prou, réactionnaire. Le film de Marguerite Duras serait-il donc réactionnaire, son effet principal serait-il de donner prise, de donner corps à ce type de nostalgie que l'on a pris l'habitude de désigner du terme de « rétro » ? Mais au fait, nostalgie de quoi dans la mode rétro ?

D'une jouissance ; de la jouissance des maîtres, c'est-à-dire d'un plus-de-jouir absolu. *Ils étaient beaux, ils étaient racistes, etc. — mais ils savaient vivre.* Que veut dire ce discours, sinon : nous qui ne le sommes pas — racistes, beaux, — ou qui le sommes avec mauvaise conscience, donc avec moins de jouir, nous avons là perdu une certaine innocence, une certaine volupté, un certain « art de vivre » — dont voici le déchet : « ce qu'il nous reste d'eux », cet ersatz dérisoire, *Gold Tea*. Dans sa couleur ambrée, son goût fumé, sa fraîcheur, vous retrouverez quelque chose de ça, de cet objet perdu.

India Song mime indéniablement ce discours, cette séduction d'un plus-de-jouir d'avant la décolonisation, dont Jean-Pierre Oudart indique par ailleurs la référence historique : féodale.

Ajoutons-y pour notre part une connotation hégélienne : beaux et racistes, ils (les Sudistes, les S.S., etc.) *devaient* disparaître, historiquement parlant. La mode rétro désigne en ce sens son public comme servile (on dira plus simplement : petit-bourgeois), en ceci qu'elle ne représente jamais le maître-jouir, la jouissance du maître sans en montrer en même temps la mort ; cf. *Lacombe Lucien*, *Portier de nuit*, ou (à quelques variantes près)*Chinatown* . *Ils* sont morts, *vous* êtes vivants, et entre eux et vous il reste, il ne reste plus, ô séduction, déesse du marketing, que cette image de paradis terrestre, ces oripeaux souillés de sang, ou de façon plus directement échangeable une petite bouteille emplie de boisson au thé : si les films rétros sont toujours tragiques, ils ont aussi toujours — le mérite de la pub *Gold Tea* est de le montrer — un ressort comique secret.

A certains égards, *India Song* obéit bien à ce schéma, y obéit même un peu trop bien, jusqu'à la caricature et la parodie. Ce côté forcé provient évidemment de la technique de mise en scène, c'est-à-dire ces longs plans, ce jeu hiératique et surtout la disjonction de l'image et du son, du champ et du hors-champ.

J'ai souligné ailleurs l'effet d'étrangeté de la voix *off* dans le système d'une fiction. Il est, en l'occurrence, au moins double : d'une part, ces voix multiples qui peuplent l'espace *off* et l'animent (décrivant, suggérant àpetites touches efficaces, l'odeur de mort de l'encens, la brume violette du delta du Gange...), ces voix que ne fixe jamais aucun visage sur l'écran, et qui tantôt appartiennent aux figures que l'on y voit évoluer, tantôt à des personnages invisibles et inidentifiables, tantôt à personne (« voix intemporelles »), ces voix mêlées composent un réseau lâche et déchiré de mots et de phrases, une fuite de mots et de phrases, cernant comme de fumée ou de vapeur d'encens les lentes silhouettes que fixe le cadre. Le sentiment de ralenti, de torpeur tropicale, d'oisiveté coloniale s'en trouve accru. D'autre part, ou plutôt complémentairement, cette image privée de voix, de son, ces sons, cette musique, ces voix errant dans l'indétermination du hors-champ, marquent le récit d'une sorte de fêlure, introduisent entre lui et les spectateurs comme un écran supplémentaire, l'écran du passé, parce que ces corps, ces visages, jamais ne s'expriment *de vive voix*. (Au cinéma, la voix vive est nécessairement *in*, jamais *off*.) Bien plus que dans *Céline et Julie*, on pense à *L'invention de Morel* : ce sont des morts, des fantômes, des traces, sans autre consistance que des phosphènes, qui glissent ainsi devant nous.

On aurait donc bien là le dispositif d'un drame hégélien-rétro, jouissance et mort des maîtres (en l'occurrence : d'une caste de grande bourgeoisie coloniale). Il y manque cependant une dimension essentielle : le *sérieux* historique, cet esprit de sérieux hégélien qui se reflète dans les films rétros à travers le réalisme de la mise en scène. Il y a surtout dans le récit quelque chose de plus, qui modifie complètement le tableau. Ce quelque chose est de l'ordre du déchet, mais pas le déchet d'un plus-de-jouir convertible en valeur d'échange et représentable, du type « ce qu'il nous reste d'eux, *Gold Tea* ».

C'est justement le déchet de la représentation, l'irreprésentable. C'est à ça aussi que sert l'espace *off*, dans *India Song* : à inscrire la hantise de quelque chose qui ne se laisse pas réduire par la représentation, par le discours historique, par le tragique. Il y a donc, dans *India Song*, quelque chose qui, semble-t-il, n'a rien à faire *narrativement* dans la quasi- ou pseudo-narration des amours et du suicide d'Anne-Marie Stretter, mais vient transversalement en hanter et secrètement modifier le récit. Ce quelque chose, c'est par exemple le chant de la mendiante de Savannakhet, ou l'évocation des lépreux de Shalimar par le vice-consul de Lahore, et c'est aussi peut-être le cri, l'amour, la folie, de l'homme de Lahore.

La mendiante, les lépreux, ne sont pas du tout les serviteurs, les travailleurs qui attendent la mort des maîtres. Sans doute évoquent-ils l'Autre, mais pas l'Autre dialectique, contradictoirement lié à l'Un et destiné par l'Histoire à occuper la place de celui-ci (le Maître). Complètement hors-champ, ils sont complètement étrangers, complètement étranges. La mendiante, les lépreux, ne travaillent pas. Parasites et déchets sociaux dans le réel, ils sont ici littéralement parasites et déchets du récit.

Ils ne travaillent pas, ils n'ont pas statut de dominés légaux ; sinon on ne serait pas loin d'une classique fiction politique et d'une classique mise en scène des contradictions de classes. Mais que faire des lépreux de Shalimar et de la mendiante de Savannakhet ?

(Bien sûr, la grille marxiste-léniniste fonctionne aussi pour eux : *lumpen* — mais chacun sait que c'est l'une des catégories névralgiques du marxisme-léninisme.) Que faire du chant inintelligible de l'Autre ? Dans *Nathalie Granger*, le livre, Marguerite Duras oppose, dans une petite note en bas de page, à la classique notion de violence de classe celle, impensable, impossible, d'une *classe de la violence*.

La violence de classe est du domaine du possible et du pensable en ce qu'elle est le *moyen* par lequel l'Histoire avance : elle est faite, historiquement, hégéliennement, pour être encadrée, canalisée, subordonnée et « dépassée » (par le Parti, par l'Etat « du peuple tout entier »). C'est une figure rusée de la raison. Mais une classe de la violence, de quelle sorte de classe peut-il s'agir et à quelle classification fait-elle appel ? La violence, en ce sens, est précisément ce qui fait sauter toute notion de classe et tout esprit de classification, toute patience du concept. Une « classe de la violence » n'est une classe que parodiquement. « Classe » d'intensité pure où communiquent transversalement, musicalement, sur les longueurs d'onde du chant et du cri, du cri chanté, du hors-chant, la mendiante et le vice-consul, et les lépreux sur lesquels il tire (et le silence d'Anne-Marie Stretter : il y a toujours une place pour le silence dans les fictions de Marguerite Duras). On ne manquera pas de rire de ces accouplements (on : les gens sérieux), et, en effet, c'est une classe pour rire, la classe des lépreux, des mendiants et des vice-consuls.

Du point de vue du sérieux, du tragique, de la science de l'Histoire, on devrait s'arrêter là et dénoncer en Duras une Vicki Baum à la fois rétro et moderniste. Je préfère voir autre chose que du charme exotique dans l'évocation des lépreux de Shalimar. La question des lépreux et des léproseries est en effet la plus brûlante et la plus refoulée de l'espace occidental depuis l'âge classique (Michel Foucault le rappelle au début de *L'Histoire de la folie* : « Ce qui va rester sans doute plus longtemps que la lèpre, et se maintiendra encore à une époque où, depuis des années déjà, les léproseries seront vides, ce sont les valeurs et les images qui s'étaient attachées au personnage du lépreux (...). Dans les mêmes lieux souvent, les jeux de l'exclusion se retrouveront, étrangement semblables deux ou trois siècles plus tard. Pauvres, vagabonds, correctionnaires et « têtes aliénées » reprendront le rôle abandonné par le ladre... ».) La léproserie est le modèle architectural de notre monde. La fiction d'*India Song* : une léproserie nomade, aux bornes mobiles, aux limites fluctuantes, que trace le socius dans le geste d'exclusion dont il se constitue.

Pascal BONITZER.




BOBBY
ONLY
ROOSEVELT

« MILESTONES »

de

Robert Kramer et John Douglas

Neither high nor far away
On neither emperor's nor king's throne.
You're only a little slab of stone
Standing on the edge of highway.
People ask you for guidance:
You stop them from going astray,
and tell them the distance
which they must journey.
The service you render is no small one:
people will remember what you've done.
The Milestone, Prison Diary- *Ho Chi-minh*

Rien de grand, d'extraordinaire.
Rien d'impérial ou de princier.
Tu n'es qu'une petite dalle de pierre
Au bord de la chaussée.
Les gens te demandent leur chemin.
Tu les empêches de s'égarer
Et leur dis la longueur
De leur voyage.
Ce n'est pas un service négligeable !
Nul ne pourra t'oublier.
Carnet de prison Ho Chi-minh

Présentation

par

Robert Kramer et John Douglas

Milestones, c'est le Feu-l'Eau-l'Air-la Terre-le Peuple. C'est une vue de l'Amérique des années 70, et c'est aussi un voyage dans le passé et dans le futur. C'est un film avec beaucoup de personnages. Un peuple qui est conscient d'un héritage fondé sur le génocide des Indiens et l'esclavage des Noirs. Une nation de gens dont beaucoup cherchent dans ce passé pour essayer de corriger les erreurs du présent — la tentative de génocide du peuple vietnamien.

Milestones, c'est une mosaique complexe de personnages et de paysages qui s'entrelacent pour former le tissu du film. Il y a beaucoup de scènes dans de nombreuses villes, des visages et des voix sans fin mais avec beaucoup de commencements. Le film traverse l'Amérique depuis les montagnes enneigées du Vermont, jusqu'aux cascades de l'Utah, jusqu'aux sculptures naturelles de Monument Valley, jusqu'aux cavernes des Indiens Hopi, et la saleté et la poussière et l'énergie de la ville de New York.

Milestones, c'est un film sur la renaissance. C'est la renaissance des idées et des visages, des images et des sons. L'argile d'un potier aveugle, c'est la renaissance de la terre. La neige profonde, c'est la promesse du printemps qui vient La naissance d'un enfant, c'est un symbole autant qu'une renaissance visuelle du film lui-même. Et un film dans le film, sur l'héroïque peuple vietnamien, c'est un hommage à sa lutte révolutionnaire, à sa victoire, et à son avenir

CONTEXTE DU FILM *MILESTONES*

Les origines des Etats-Unis — la conquête du continent américain — sont sanglantes et déformées par l'excès et la violence et l'arrogance de la civilisation occidentale.
L'extermination des tribus indiennes d'Amérique.
Génocide

L'importation des esclaves noirs d'Afrique.
La création d'une culture et d'une mentalité d'esclaves qui continue jusqu'à aujourd'hui.
Ces éléments, liés à une tentative sérieuse d'établir une « démocratie », d'aller au-delà des limites féodales de cette époque, néanmoins, contiennent les tenants et aboutissants d'une poussée rapace vers le profit, la terre et le désir ardent de dominer la nature. Cette histoire est inséparable du présent.
Le monde naturel qu'était le continent américain existe toujours
Le calme immense des hauts déserts de l'Utah. Les forêts montagneuses des Rockies. Les plaines du Montana. Le mélange des déserts et des océans à Baja. Il y a une espèce de vie, une énergie et une force, qui bouillonnent comme des sources chaudes à travers la terre. Au même moment les nuages sont lourds de poisons, les fleuves sont jaunes et verts, lents et gras, et des projets de construction écrasent les champs. L'espérance de vie des entrepreneurs et des acheteurs diminue chaque année, la nourriture qu'ils mangent est inconsistante et un sentiment de désespoir grandit.

Pendant la plus grande partie des années 60 aux U.S.A., c'est ce que nous appelons le *Mouvement* (toutes les différentes forces qui demandent des changements sociaux et des transformations), qui fut le centre de l'opposition et de la résistance au capitalisme à l'intérieur et à l'impérialisme au dehors. De cette résistance naquit une communauté qui devint le foyer de valeurs nouvelles, de rapports nouveaux, de nouveaux styles de travail — formes de transition qui évoquent ce que certaines directions devront être dans le futur. Avec cela il y eut un changement massif de conscience parmi les Noirs, les femmes et les jeunes travailleurs — une opposition permanente à la politique inhumaine de l'Etat, une résistance enracinée dans chaque aspect de la vie. Et de cela sortit la tentative de développer des institutions populaires pour fournir le genre de services dont les gens ont besoin, comme des cliniques, des coopératives alimentaires, l'aide judiciaire, l'instruction, de nouvelles attitudes par rapport à la sexualité, et l'exploration d'une conscience plus ouverte. Bien que cette culture de résistance ne doive pas être confondue en elle-même avec une opposition politique à l'état organisée, elle est néanmoins un élément critique.

Milestones traite de cette culture dans son concret, et de sa durabilité et de son importance à ce moment précis de l'histoire des Etats-Unis.



Ho-chi-Minh dans *79 Primaveras* de Santiago Alvarez

EMPIRE. Noël 1972. Les avions des Etats-Unis tentent de bombarder Hanoï jusqu'à saturation, action aussi vindicative, aussi insensée, aussi mauvaise que toutes celles menées par l'agresseur dans ses tentatives brutales pour soumettre le peuple héroïque du Viet-nam. L'impérialisme américain se montrait complètement à nu. « *Voilà ce que je suis,* disait-il au monde, *au cas où vous n'auriez pas déjà saisi.* » Cela prouvait le danger de la situation : car les Etats-Unis agissaient de cette façon au moment même où ils étaient obligés d'accepter leur plus grande défaite du siècle.

Nous deux, John et Robert, nous deux qui avons travaillé sur *Milestones* depuis le début jusqu'à la fin, nous avions travaillé pendant neuf mois avant Noël 1972 dans l'Etat du Vermont. Nous étions tous les deux les organisateurs d'un groupe d'agitation-propagande appelé « Vermont-Viet-nam ». Notre travail consistait à aviver autant que possible l'opposition à la guerre du Viet-nam et à faire davantage prendre conscience aux gens de l'oppression et de l'exploitation que nous subissons dans notre vie de tous les jours à l'intérieur des frontières de l'Empire, « ici même, *chez nous* ». Nous diffusions des tracts, nous collions des affiches, et nous avons produit un grand assortiment de matériaux de propagande sur la guerre. Et tous les jours nous allions dans les écoles, chez les gens, dans des centres communautaires, dans des centres commerciaux, dans les stations de radio et de T.V. qui voulaient bien de nous, et nous parlions et montrions des films sur la guerre, et nous essayions de convaincre le plus de monde possible.

C'est très difficile d'expliquer à quel point le Viet-nam — le pays, le peuple et la grande lutte de libération — fut décisif pour des milliers et des milliers d'entre nous. En un sens, ce fut comme un sang neuf pour nous ici, enfermés au sein de la nation dominante. Nous avons appris sur la lutte pour l'autodétermination nationale et son application à la lutte des peuples de couleur à l'intérieur des frontières des Etats-Unis. Nous avons appris qu'on pouvait résister au pouvoir U.S. et le vaincre. De façon quotidienne nous avons essayé d'apprendre autant que possible de l'exemple des Vietnamiens. Et cela nous a donné du courage maintes et maintes fois : y compris maintenant, alors que nous écrivons et que les forces de libération encerclent Saïgon.

Dans le Vermont, nous avons étudié et appris à être de meilleurs organisateurs contre la guerre, et à soutenir le Gouvernement Révolutionnaire Provisoire et les Nord-Vietnamiens. Nous avons appris des Vietnamiens eux-mêmes, en travaillant avec des militants exilés à Montréal, au Québec et avec l'Union des Vietnamiens aux Etats-Unis. Mais tous deux nous avons eu une chance exceptionnelle. En tant que représentants de *Newsreel*, une organisation de cinéma révolutionnaire, nous sommes allés au Nord-Viet-nam en 1969. Nous avons voyagé à travers le pays, nous avons fait un film appelé *La guerre du peuple*. Le Viet-nam devint une suite d'images vivantes et de sensations vivantes derrière nos yeux et nos oreilles et nos nez.

Et pour tous les deux, c'est resté une expérience à laquelle toutes les autres se mesurent : un sens de l'immédiat, d'une vie au présent, armés d'un grand projet et de clarté — le sens de la force de millions de gens unis dans une communauté de lutte riche et variée. Nous commencions à comprendre ce que signifiait vivre et travailler à l'intérieur d'un processus révolutionnaire en marche. Et voir cela de cette façon aiguisait notre vision du gâchis en vigueur, des souffrances et des douleurs inutiles dans la vie des gens, dans nos vies, à l'intérieur de ce que nous appelions par euphémisme : « notre pays ».

Mais une chose est de comprendre tout cela, même un peu, une autre de le vivre réellement, bien et fermement.

Quand arriva le bombardement de Noel sur Hanoï, nous, et des milliers d'activistes comme nous, étions démobilisés. Nous étions désespérés, divisés, et notre mouvement national était au creux de la vague. Pour le « Vermont-Viet-nam », c'était le mélange des difficultés réelles de notre travail, la tâche énorme du combat anti-impérialiste des Blancs d'Amérique, la victoire écrasante de Nixon sur McGovern, et de nombreuses contradictions internes qui grandissaient à l'intérieur des communautés, au point que nous n'avions plus de projet unifié ni de bases réelles pour continuer le travail ensemble. D'un côté nous feignions de croire que la guerre « allait enfin se terminer », même si nos analyses nous montraient que ce n'était pas aussi simple, et de l'autre côté nous savions que nous avions besoin d'un meilleur moyen pour parler à notre peuple ici, mais nous ne savions pas lequel. Nous savions qu'il fallait élargir notre base, mais nous ne savions pas comment. Le sectarisme montait; des luttes vives entre féminisme et anti-impérialisme. Beaucoup d'attaques et de contre-attaques. Cannibalisme. Cela ressemblait à des temps très difficiles, et nous n'avions pas de perspective qui nous permettrait de voir comment l'avenir se préparait dans ce bouillonnement. A ce point, la plupart d'entre nous n'étaient pas dans la situation de s'asseoir, de réévaluer notre travail, de comprendre ses points forts et ses faiblesses, d'étudier et de se remettre en route. Nous étions sérieusement entravés par le manque d'organisation. Souvent nous étions sans camarades, sans unité, sans travail. Un creux de la vague dont nous avons déjà beaucoup appris. Et il y avait l'amertume, et plusieurs tentatives de fuir tout cela. Dans certains cas, il y avait un rejet pur et simple de la politique : « Je ne veux plus avoir ce genre de rapports aux choses désormais », « je veux avoir une vraie vie ». Le mouvement des femmes prit un tournant aigu vers le séparatisme. Le spiritualisme et diverses techniques de développement des « potentialités humaines » fleurirent. Il y avait beaucoup à apprendre de tout cela. Mais dans une large mesure nous avons tout simplement plongé là-dedans, essayant de nous en sortir sans y penser en termes d'instruments pour renforcer et approfondir la lutte.

Dans le Vermont, John pouvait travailler avec quelques personnes quand le bombardement de Noël eut lieu sur Hanoï. Ils firent une affiche, ils la placardèrent dans les églises de tout le Vermont, de sorte que, lorsque les familles y allèrent en ce dimanche matin neigeux, elles virent le travail sanglant qui avait été accompli en leur nom. Quand Robert entendit parler du bombardement, il était seul dans une chambre avec une télévision, dans une ville où il ne connaissait vraiment plus beaucoup de monde. Ce fut le sentiment d'impuissance et de frustration le plus total qu'il eût jamais ressenti. La colère s'épuisant en tristesse et en honte. Il n'y avait pas de mouvement de

lutte. Il y avait le sentiment de nous être désarmés nous-mêmes, volontairement, d'être rentrés à la maison, d'avoir cessé d'être vigilants : et maintenant d'observer les fascistes tels que nous savions qu'ils étaient, faisant les choses dont nous savions qu'ils avaient le pouvoir de les faire. Et nous avions abandonné notre pouvoir, aussi petit fût-il.

Ce fut un moment critique. Quelques-uns parmi nous se retirèrent à l'intérieur d'eux-mêmes. Le pouvoir nu était étonnant et la guerre de résistance spectaculaire des Nord-Vietnamiens dépassait nos espoirs les plus grands. Comment pouvaient-ils continuer à combattre ? Et, ne comprenant pas entièrement la nature de leur détermination et de leur organisation, nos cœurs vacillaient. Nous perdions de vue le moindre effet que nos luttes avaient eu pendant des années. Le cynisme dévorait notre sens de nous-mêmes. L'ironie à l'égard des limites de notre force face à tant de pouvoir. Le plus souvent nous nous moquions les uns les autres de nos histoires politiques, nous prenions à la légère les sacrifices que nous et d'autres avaient faits, nous négligions l'amour et l'honnêteté des camarades — et il y avait beaucoup de bavardages sur « trouver quelque chose de plus utile et de plus intéressant à faire de ma vie... » Nous plongions. « Regardez ! disait la classe dirigeante des Etats-Unis, vous paierez un prix terrible pour votre libération. Vous paierez ce que nous pouvons vous faire payer. C'est un principe simple en affaires — pour que tous les autres comprennent les risques. » Cela s'adressait au Tiers monde, mais nous écoutions aussi.

Pour la plupart, nous n'avions aucune communauté de parti, d'organisation, d'idéologie pour surmonter cette période difficile. Mais pour la plupart, nous ne savions même pas ce que nous perdions !

Assez sinistrement, l'occasion était favorable pour contourner la difficulté : le fait que le Traité de Paix allait être signé signifiait peut-être que nous n'aurions plus à y penser. « La bataille est terminée », comme on disait. La leçon que nous tirons de cela, c'est qu'une bataille particulière peut bien être terminée sans que la longue lutte le soit de longtemps. Plus de clarté quant aux buts, à la stragégie, et plus de résistance !

Robert reçut une lettre de Cuba de Barbara Stone :
« Etre à Cuba le jour de la signature du Traité de Paix et de la fin des bombardements, eh bien ! probablement, peu de gens peuvent comprendre ce que cela signifie. Et j'ai perçu ce que tu as ressenti d'après ta lettre. Tôt, ce samedi matin du 27 janvier, vers 7 ou 8 heures, j'ai entendu une sirène continue dans toute l'île, je suis sortie en courant sur le balcon; les cornes, les cloches et d'autres sirènes sonnaient comme des folles. Puis nous vîmes des gens — nous étions en haut — courant dans les rues à travers toute la ville — spontanément — seuls, en groupes, en voiture, courant. J'appelai une amie qui habite en face de l'ambassade du Nord-Viet-nam, et elle me dit que le traité venait juste d'être signé à Paris. Nous courûmes vers l'ambassade — et le spectacle était fantastique, incroyable, et tellement plein de joie, il m'est impossible de le décrire sans pleurer — tout le personnel de l'ambassade du Viet-nam du Nord était dans la cour, accueillant, étreignant et embrassant tout le monde et rayonnant de joie. Et il y avait des centaines et des milliers de personnes et nous deux, étouffées par elles. Je ne crois pas avoir jamais ressenti quelque chose de semblable auparavant. Nous sommes restées deux heures — et des gens sont venus toute la journée — des enfants, des écoles, des groupes, tout le monde. Il n'y a pas de peuple qui se soit senti aussi proche du Viet-nam et qui ait compris sa lutte autant que les Cubains. Ce sentiment de solidarité a toujours existé entre les deux pays et ce sentiment jaillissait à ce moment — bon, comme on dit, c'est vraiment dur de bien le décrire. »

Robert et John en parlèrent. Ils savaient ce que la célébration avait dû être ! Ils ressentaient la joie de l'incroyable victoire ! Et ils portèrent cela en eux-mêmes, mais cela ne se traduisait pas facilement dans leur vie de tous les jours.

Il y eut quelques célébrations, mais peu. Les gens ne s'éprouvaient pas partie de la victoire et n'y trouvaient pas leur propre force. La confusion et les mauvaises idéologies étaient si rampantes que de bons camarades allèrent jusqu'à trouver que le Traité de Paix n'était pas une victoire mais une concession de la R.D.V.N. et du G.R.P. au pouvoir des Etats-Unis, ou pire, une liquidation.

Voilà la toile de fond de *Milestones*.

Si l'on est vraiment ensemble, l'obscurité du jour est le meilleur moment pour voir. Mais il faut être *vraiment* ensemble.

En fait, commençait pour nous une période d'errance. C'était nouveau et important à vivre. C'était différent pour chacun de nous deux, mais c'était également pareil. Tous les deux nous avions abandonné beaucoup d'étiquettes : nous ne vivions ni ne travaillions avec des groupes de gens; l'un de nous n'était plus marié; nous n'appartenions pas à des organisations politiques et nous n'étions pas cinéastes; nous n'étions vrai-

ment attachés à rien, nous n'avions pas de ligne particulière à suivre ni d'idée à vendre — nous étions seulement là en Amérique. A la dérive. Ou plutôt, dans une partie précise de l'Amérique, notre maison.

De la communauté spécifique d'activistes politiques, nous tombâmes dans une sous-classe blanche : jeunes, étudiants, artistes, ex-activistes, vétérans du Viet-nam, artisans, communaux, jeunes travailleurs, professionnels spécialistes, rejetant l'idéologie dominante de leur profession.

C'est une sous-culture en partie lumpen, en partie d'intellectuels déclassés, en partie prolétarisée — et grandement façonnée mais pas limitée par les explosions culturelles des années 60. C'est une communauté cohérente qui s'étend à travers tous les Etats-Unis avec des pratiques et des attitudes communes, et une politique de gauche large et floue. A l'intérieur de cette communauté, partout, il y a comme principe un sens grandissant de la coopération et la frange dirigeante a fait beaucoup de progrès dans la lutte contre le sexisme.

Nous nous mouvions à l'intérieur de notre monde. Et c'était très différent de l'expérience que nous avions en tant qu'activistes politiques à plein temps. Les choses avaient entre elles des rapports différents, de nouvelles proportions : tout semblait différent. Il était impossible de ne pas ressentir les contradictions tout le temps. Combien la base de notre vie de tous les jours, la base matérielle et la psychologie qui en émergeait, est rendue possible par la surexploitation du Tiers monde et les surprofits qui en résultent et qui reviennent à l'Amérique blanche comme pot-de-vin pour continuer. Nous sentions comme notre vie était blanche. Maintenant que nous n'avions plus de contacts avec les Noirs et les peuples du Tiers monde par notre travail, nous n'avions aucun lien à la base. Et il n'y avait pas de stimulant particulier dans ces communautés pour s'identifier à et soutenir les luttes des Noirs et du Tiers monde. On glissait dans une sorte de racisme *de facto*, quelles qu'aient été par ailleurs, nos idées. Et au même moment, il n'y avait pas moyen d'échapper à cette réalité. Ou bien c'étaient des gens essayant de se faire une idée de la façon de se soutenir, de parler aux voisins, en lisant les journaux ou en regardant la T.V. En fait, la réalité des forces sociales qui se construisaient autour de nous bouleversait chaque pièce dans laquelle nous nous asseyions. La révolte d'Attica et le massacre d'hommes sans armes par Rockefeller. Beaucoup parmi nous avaient des amis proches qui furent tués là-bas. Beaucoup d'entre nous avaient des amis dont les Américains occupèrent les foyers à Wounded Knee. Les soldats de l'Armée de Libération noire furent pris, tués, vivaient pour se battre encore. Nous entendions parler des violations quotidiennes du traité de paix au Viet-nam par un Thieu arrogant, croyant à la continuation de l'aide U.S. L'horreur du renversement d'Allende au Chili. La lutte montante du peuple palestinien au Moyen-Orient. Il y avait beaucoup de choses qui tournaient toujours autour des Etats-Unis.

En général, tout cela avait été au centre de nos vies — nous vivions et dansions avec cette réalité, nous comprenions cela comme une série d'événements et de forces intimement liés composant une histoire dont nous faisions partie.

Mais, d'une certaine manière, nous nous étions nous-mêmes éloignés de cette histoire — nous restions passifs, nous ne prenions pas de responsabilités, nous observions et attendions. Tous ces événements étaient comme des nuées d'orage à l'horizon, sinistres, menaçantes, mais n'affectant pas, pour la plus grande partie, les décisions quotidiennes de notre vie. Culpabilité. Incertitude. Impuissance. Passivité. Sur un certain plan, nous étions largués, et sur un autre nous étions des gens solides et honnêtes essayant de vivre en harmonie sans croyances. John ni Robert ne comprenaient plus très bien ce qu'ils étaient. Etions-nous des artistes ? Comment cela pouvait-il être ? Nous avions toujours trouvé étrange de nous représenter ainsi.

Etions-nous des errants ? Des contemplatifs ? Des pères ? Des aikidoistes ? Des expérimentateurs ?

Seulement des gens essayant de « faire aller ? »

Beaucoup de confusions. Que faire, alors que nous avions perdu tout objectif clair ?

Nous avons décidé de faire un film, sans raison particulièrement valable. Et parce que c'était ce que nous savions faire, parce que c'est la seule façon que nous connaissons de réfléchir sur beaucoup de choses, nous avons fait ce film sur les morceaux de cette culture que nous connaissions bien, et sur le tempo et le rythme des vies autour de nous. Nos vies et celles des gens que nous aimions beaucoup — et les contradictions dans ces vies, et la douleur.

Pour le meilleur ou pour le pire, c'est cela le contexte historique et social de *Milestones*.

Nous avons commencé avec un scénario complet.
C'était bien, et cela nous fit parcourir une partie du chemin. Mais arrivés à un certain point, nous avons trouvé que cela nous limitait. Moins, d'ailleurs, dans le contenu que dans le style de travail que cela impliquait : trop rivés à un programme de tournage, avec trop de choses à faire en vraiment trop peu de temps. Nous avons adopté une approche plus ouverte. Comme si nous faisions une enquête sur ce dont nous voulions faire le sujet du film. Nous voulions suivre jusqu'au bout une série de pensées, puis commencer à écrire dans un autre élément de récit, et trouver les moyens pour les faire s'articuler. Ainsi, le fait d'être déconnectés d'un contexte politique et des urgences politiques quotidiennes présentait certains avantages spécifiques : nous pouvions nous accorder autant de temps que nous le voulions, nous pouvions laisser la forme évoluer, se dessiner elle-même et nous mêmes la dessiner; nous avions du champ pour expérimenter, pour espacer, découper très finement le film, laisser nos esprits dériver. Et, bien sûr, il y avait les inconvénients de cette déconnexion, de cet espace privilégié : l'absence de lutte collective autour des contradictions internes à ce film; sa longueur, et certains aspects de son « obscurité », de sa « difficulté »; les illusions perpétuées par notre style de travail, le déploiement nonchalant du matériau ; le fait de ne pas être lié à la classe ouvrière ou aux peuples du Tiers monde ; son manque d'objectif en un sens et les limites réelles de son utilité en tant qu'instrument pour une prise de conscience.

La force du film réside dans le fait qu'il étudie une phase de notre histoire que des milliers, peut-être des millions d'entre nous ont vécue, ou sont en train de vivre. Dans le fait qu'il fait lui-même partie de cette histoire; que son objet, son contenu, sa forme, sont inséparables du processus dialectique, des luttes internes à cette histoire. C'est pourquoi il est si riche, si dense, pourquoi il est une *forme ouverte* qui requiert la participation active du spectateur à un très haut niveau. Les faiblesses de ce film sont les faiblesses de cette période de vacillement, notre difficulté à développer un point de vue autre que celui que nous vivions chaque jour à l'intérieur de nous-mêmes. Pour nous, le processus de réalisation de ce film fut le processus de notre nouvelle mobilisation. Nous avons été obligés de nous lier à la réalité sociale : journellement, pendant le tournage du film, minute par minute, alors que nous le traversions encore et encore pendant le processus de montage. Nous avons vu clair à travers nos couches et nos couches de prétextes et de faux-fuyants. Nous voyions certains rêves pleins d'espoir se transformer en leur contraire, en une sorte de caricature sinistre de notre propre défaut à lutter, à nous affronter aux problèmes, à surmonter tout cela. Nous commencions à avancer dans la connaissance de ce que nous admirions et aimions dans les personnages, et derrière eux, du contexte social réel et des luttes à l'écart desquelles nous continuions tous à nous tenir. Nous voyions beaucoup plus clairement en quoi nous sommes forts et continuerons à l'être plus. Tous les deux, nous avons été jetés — ou nous nous sommes jetés — dans cela. Ce fut une collaboration efficace, merveilleuse, qui nous changea considérablement tous les deux. Le processus de réalisation du film fut le processus par lequel nous avons été mobilisés de nouveau.
Cela ne doit pas apparaître comme une coïncidence si le film a été fait pendant une accalmie. Un mois après la fin du montage négatif, l'étonnante offensive vietnamienne de 1975 commençait sur tous les fronts. Pendant que nous écrivons, le filet se resserre autour de Saïgon. Tout autour dans le monde, il y a eu une accélération des luttes : indépendance de la Guinée-Bissau, du Mozambique et de l'Angola; combats intensifiés au Zimbabwe et au Moyen-Orient; pas de géant accomplis au Portugal.
La nature expansionniste de l'impérialisme U.S. est démasquée partout. Ici même, le coût de la crise qui va s'aggravant a donné une nouvelle impulsion au mouvement ouvrier. Les révélations du Watergate minent la confiance. De nouvelles formes politiques se développent, les luttes de masse repartent de nouveau.

Dans ce contexte, nous nous sentons heureux d'avoir fait *Milestones*.
Milestones : nous avons choisi ce titre à cause du sentiment que nous avons qu'il y a des tas de bornes dans la vie de chacun, de repères et de miroirs qui vous indiquent de combien vous avez avancé, et de combien vous devez encore avancer dans votre voyage. Et il y a aussi des jalons pour un peuple, et aussi pour tous les peuples, pour le peuple du monde.

Peut-être Ho Chi-minh pensait-il au marxisme-léninisme quand il a employé l'image de la borne : un corps de principes et de connaissances et de pratiques qui vous aident à tracer une voie juste. Ou peut-être pensait-il au parti qu'il faut fonder pour aider les peuples sur la longue route de la libération nationale et du socialisme. Ce sont là des idées très avancées. Déjà, quand Ho écrivait son poème, la lutte des Vietnamiens était très avancée. Nous commençons *seulement* à comprendre maintenant, à reconnaître l'importance et la justesse de ces idées.

Pour nous, les bornes ont été tous les moments forts de notre histoire. Les moments ou nous avons opposé une résistance réelle à la grande mort qu'est l'impérialisme U.S. Tous les moments où nous avons apporté une aide matérielle aux autres acteurs de ce combat. Tous les moments où les amis et les peuples que nous ne connaissions pas ont conservé les valeurs révolutionnaires, les valeurs humaines, face à des forces supérieures, à de grandes terreurs, à de grands sacrifices. Et ces bornes ont été de petites victoires : enfants nés de nos familles élargies, un jour de bonne discussion, la découverte de la cascade après de longs jours dans le désert, la reconnaissance de tournants erronés. Le poème de Ho enveloppe tout cela. La lutte du peuple vietnamien enveloppe tout cela. Nos luttes ici, à l'intérieur des Etats-Unis, se renforceront pour envelopper tout cela.

Le processus de réalisation de *Milestones* a été le processus de notre nouvelle mobilisation. D'autres arrivent par des routes différentes. Des millions de gens nouveaux arrivent. Nous avons raconté un petit fragment des histoires de nos amis dans *Milestones*, et de cela nous nous sentons heureux.

John DOUGLAS
Robert KRAMER
Avril 1975

(Traduit de l'américain par Jean Narboni et Dominique Villain.)





MILESTONES ET NOUS

(Table-ronde)

Le point de vue de l'intérieur

P. Bonitzer : Je pense qu'il faut commencer par dire que c'est un film qui nous a plu aussi bien par son sujet que par sa technique et son référent. C'est un film qui est le reflet de quelque chose que l'on constate partout, aussi bien en Europe, en France, qu'aux U.S.A., à savoir, le reflux des grands mouvements et des grandes actions contestataires qui existent depuis Mai 68. Il prend donc ce phénomène-là, qui nous agite, à bras-le-corps, et en fait le point de départ de son montage, c'est-à-dire que c'est un film qui est fait par deux cinéastes, Kramer et Douglas, qui ont participé à ce mouvement, avec des gens, des acteurs, des personnages qui y ont aussi participé. Et de façon plus large, c'est en même temps un film qui tente de comprendre le mouvement historique où on se trouve actuellement, et ce, à partir de la situation concrète des U.S.A., et à partir surtout de l'échec retentissant de l'impérialisme américain.

Et au lieu de faire le procès de cette politique, Kramer et Douglas font tout à fait autre chose, et c'est ça je crois qui nous a passionnés, ils font le portrait de l'intérieur de ce que représente, non pas la politique d'oppression, d'agression de l'impérialisme américain envers les peuples, et plus particulièrement le peuple vietnamien, mais plus exactement ce que représente pour nous aujourd'hui la résistance de ces peuples, leur lutte, et en général la lutte de toutes les minorités opprimées par l'impérialisme américain. Je crois que c'est de là qu'il faut partir, de cette façon de prendre l'histoire, non pas du point de vue global et d'un savoir global de ce que représente l'oppression impérialiste, mais au contraire du point de vue de la résistance, de la lutte, de la vie quotidienne des opprimés, avec les multiples visages de ces opprimés, puisqu'il y a à la fois la présence des « opprimés de l'extérieur », si on peut dire, c'est-à-dire les Vietnamiens, et celle des « opprimés de l'intérieur » qui sont les Noirs, les Indiens..., tous ceux qui sont marginalisés par le système.

D. Villain : Moi, je ne suis pas tellement d'accord avec ce que tu viens de dire, parce que je ne trouve pas qu'on y voit *la lutte* des minorités contre l'impérialisme au sens où on a l'habitude d'employer ce mot

P. Bonitzer : Non, justement, je crois que ce qui est intéressant dans le film, c'est qu'il n'est pas du tout fait sur le principe classique des films militants qui est de montrer, d'une part l'agression, d'autre part la résistance, (enfin, si j'ai dit ça, c'est que je me suis mal exprimé), ou d'une part le pouvoir, d'autre part la lutte. Non, là, il prend l'être des opprimés, et il les fait parler, il les montre de l'intérieur.

D. Villain : Mais justement, c'est là ou je ne comprends pas très bien, parce que je ne trouve pas que les Vietnamiens, les Noirs ou les Indiens, on les voit résister. Moi je trouve que ça fonctionne plutôt par rapport aux Américains, aux personnages principaux qui sont dans le film, c'est-à-dire aux « gauchistes », sous forme de traces dans leur corps, dans leur tête ; par exemple, la femme enceinte qui dit en gros plan : « L'Amérique me ronge, me mine. » Et l'Amérique, pour elle, c'est aussi le génocide des Indiens, le racisme, etc. Alors que les Noirs, dans le film, ne nous sont montrés que dans des photos d'esclaves enchaînés, pas du tout dans un présent de « lutte ».

S. Daney : Ce qui me paraît important, c'est que ce ne soit pas du tout, un film de **dénonciation**, alors qu'effectivement on peut attendre de la part de gens politisés, radicalisés, comme Kramer et Douglas, qu'ils pointent l'ennemi, qu'ils pointent l'injustice, les abus, les horreurs, comme dans *Hearts and Minds*, par exemple, qui est le prototype du film progressiste dont la fonction est de pointer un ennemi qui est effectivement là, l'impérialisme américain tel qu'il se reflète aussi à l'intérieur de l'Amérique. La chose importante dans le film de Kramer-Douglas, c'est que n'étant pas un film de dénonciation, il est effectivement mené de *l'intérieur*. Et là, je crois qu'il faut dire que pour nous, aux *Cahiers*, c'est un événement, dans la mesure où c'est justement sur *Ice* que nous avons fait un débat qui marquait une radicalisation politique, c'est-à-dire qu'on prenait du recul par rapport au P.C.F. (même si on prenait le film encore de manière extrêmement formaliste, extérieure) et que maintenant du temps est passé, et pour Kramer et pour nous, et qu'aujourd'hui, et pour Kramer et pour nous, il y a effectivement cette sorte de reflux qui correspond à un moment de réflexion, peut-être une perte de certaines illusions, en tout cas un gain d'ancrage, de sérieux, qui fait qu'on peut commencer, lui et nous, à nous penser pas rapport à quelque chose qui serait **notre** histoire; tout le film, est fait du point de vue interne aux gens qui ont vécu cette histoire. Et il est important de le dire, à un moment où il commence à y avoir des films qui prennent comme sujet explicite ou implicite, disons, le gauchisme, soit celui qui existe aujourd'hui, soit les formes anciennes et historiques du gauchisme —, et là je pense au film des Taviani, — de dire qu'il y a par rapport à ça deux attitudes : il y en a une qui consiste, c'est le cas de *Allonsanfan*, à faire comme si on tirait un trait sur quelque chose alors qu'on n'en a jamais fait partie, comme les frères Taviani qui sont des cinéastes révisos passionnés par le gauchisme comme réserve de formes, de thèmes, et de l'autre côté le film de Kramer-Douglas, qui est l'histoire de gens apprenant des choses, mais les capitalisant, les pensant, les parlant entre eux, c'est-à-dire se donnant les moyens de penser leur histoire et non pas de la donner à penser à d'autres. Et ça, ça peut être intéressant aussi par rapport à ce qu'on a pu dire dans les *Cahiers*, sur le cinéma militant et surtout à propos d'*Histoires d'A*, sur ce qu'on a appelé *un collectif d'énonciation*. A quelles conditions ça peut fonctionner, comment ça peut permettre de s'approprier et de parler sa propre histoire. Et puis comment ça se filme ?

P. Bonitzer : Moi, je voudrais revenir sur la comparaison que tu as faite avec *Hearts and Minds*, ça me permettra d'éclairer ce que je disais tout à l'heure. Effectivement il y a une différence fondamentale entre un film comme *Hearts and Minds* qui parle si on veut de la même chose, c'est-à-dire de la réalité vietnamienne de l'Amérique, et le film de Kramer-Douglas : c'est que *Hearts and Minds* est un film libéral qui représente des tendances qui existent aujourd'hui aux U.S.A. et qui peuvent être reflétées par le *New York Times*, c'est le point de vue qui est représenté par l'ancien conseiller de Kennedy, ce type moralisant et sentimental, Ellsberg ; le discours de *Hearts and Minds*, c'est finalement : comme nous avons fait du mal, comme nous avons été aveugles, comme nous avons été stupidement anticommunistes. Le point de vue de Kramer et de Douglas, c'est tout à fait autre chose, c'est-à-dire que ce n'est pas du tout de la mauvaise conscience libérale de l'impérialisme américain qui se regarde mal faire et qui en est navré, c'est le témoignage sur quelque chose qui existe à l'intérieur et à l'extérieur des U.S.A., et qui délibérément trace une ligne de démarcation radicale entre ces puissances qui existent, positives, populaires, et la force d'agression de l'impérialisme américain, du pouvoir d'Etat. Le film témoigne de l'état de ces forces, sur ce qui les unit, ce qui les lie. Il le représente par (le point de vue du) le montage, de la mise en scène de la fiction. Et c'est de ce point de vue qu'il est fait, c'est-à-dire que ce n'est pas un film en plus sur la mauvaise conscience américaine, sur un aspect négatif de plus de la réalité, il est fait sur l'existence positive de forces qui s'affirment, qui tentent de s'affirmer, qui sont les diverses minorités.

J. Narboni : J'ai l'impression que ce qui se dessine un peu dans ces premières interventions, c'est quelque chose qu'on peut provisoirement appeler un point de vue de « l'intérieur », du « dedans », opposé à un point de vue qui parlerait des choses, qui leur serait extérieures, pour les dénoncer, pour les décrire ou même pour les valoriser. Je pense que c'est quelque chose d'extrêmement important dans le cinéma de Kramer qui dépasse le rapport des films à leur objet, qui atteint aussi la façon dont nous, on en parle. C'est quelque chose qui m'a toujours frappé. Chaque fois qu'on est amené à voir un film de Kramer, à en parler entre nous, et à le porter aussi un peu en nous, il nous est impossible d'adopter un point de vue d'extériorité sur ces films, on est complètement dans les problèmes qui s'y posent, il y a quelque chose dans ces films qui nous est très familier, et puis aussi, en même temps, quelque chose d'extrêmement lointain. Ils sont en même temps très proches de nous et très américains. Et je pense que lorsque Kramer dit, dans l'entretien du *Monde*, · « Nous avons tenté de maintenir dans nos cœurs l'esprit du Viet-nam », ça peut, si on le prend vraiment à la lettre, nous faire avancer sur, effectivement, ce qu'est le fonctionnement de ses films par rapport à leur objet, et aussi leurs spectateurs et même plus que les spectateurs, ceux qui sont amenés à maintenir aussi un peu en eux l'esprit des films de Kramer. En tout cas, pour moi, personnellement, depuis *In the country* en passant par *The Edge*, *Ice*, et maintenant *Milestones*, et les films de l'équipe des Newsreel, c'est quelque chose qui m'a toujours frappé

S. Le Péron : Effectivement, il y a là quelque chose qui entre en résonance avec nous C'est-à-dire que contrairement à ce qu'on peut ressentir, quel que soit le sentiment d'approbation, de sympathie, d'adhésion politique que l'on peut avoir vis-à-vis d'un certain nombre de films, comme justement *Le Cœur et l'Esprit*, je crois que ce qui nous touche spécialement dans *Milestones*, c'est le refus d'adopter une attitude de type « bilan », avec tout ce que ça comporte, c'est-à-dire : une histoire est passée, voyons pourquoi, penchons-nous sur notre passé, etc. Ce qu'il y a d'intéressant dans ce film, c'est que justement il nous parle d'une période passée, mais qu'il la réfère constamment au présent, et que, à chaque instant, et en particulier à cause du caractère très avancé des rapports qu'on voit entre les gens dans le film, il porte donc un mouvement, il pense une période en mouvement, ce qu'une période a apporté pour le présent et pour l'avenir, il la pense sans mauvaise conscience, puisque les auteurs ont été actifs pendant cette période, ils en ont même été les acteurs. On a mis en place le témoignage de quelqu'un qui a vécu positivement cette période et qui finalement en est sorti vainqueur, qui sort renforcé de cette période, et qui arrive à la raccrocher à ce qu'on pourrait appeler historiquement et spatialement, l'« autre Amérique » : une espèce de positivité qui existait et qui a vécu les événements d'une manière différente et qui aujourd'hui se trouve renforcée par la victoire du peuple vietnamien sur l'impérialisme.

Le cinéma du « Mouvement »

S. Toubiana : Moi, j'ai l'impression que le cinéma de Kramer, dont je ne connais pas les autres films, c'est vraiment un cinéma stratégique, un cinéma de « mouvement ». Un cinéma stratégique et un cinéma de parti dans les conditions de l'absence de parti et peut-être dans les conditions d'impossibilité qu'il y ait un parti. C'est-à-dire, si on prend le rapport de *Ice* à Milestones et la façon dont celui-ci a été fait, c'est-à-dire en trois ans : *Ice*, c'est le moment où ce qui tient lieu d'organisation révolutionnaire pour Kramer à l'époque, c'est-à-dire les *Weathermen* pensent la stratégie de la destruction de l'impérialisme principalement sous la forme de la lutte armée et de la guérilla urbaine. Et il fait *Ice*. Il fait un film qui correspond explicitement à cette stratégie pensée et pratiquée par les *Weathermen*. Ça donne ce que ça donne, c'est-à-dire principalement un échec. Et le film qu'il fait aujourd'hui, *Milestones*, c'est une autre façon de penser l'accumulation des forces pour faire la révolution dans une métropole. C'est-à-dire qu'il la pense *et* filmiquement *et* idéologiquement. Il la pense filmiquement parce qu'il met trois ans à faire son film, et effectivement, ils font *Milestones* de façon prolongée, c'est-à-dire qu'ils pensent déjà la révolution de façon prolongée, patiente, en définissant l'intérieur du camp, c'est-à-dire l'identité du collectif qui parle, et ils pensent aussi, d'une certaine façon, un autre type d'accumulation idéologique des forces pour faire la révolution, qui n'est plus pensé alors sous sa forme exclusive de guérilla urbaine. Et là on peut dire que *Milestones*, c'est effectivement la conception d'un cinéma, non pas de parti, parce que ça ne veut rien dire, je pense, pour l'extrême-gauche américaine, mais de « mouvement » ; et je crois que ça, il le dit dans *Le Monde*, c'est le film du Mouvement, à un moment où le Mouvement se redéfinit dans une autre perspective, dans un autre système d'alliance avec les alliés intérieurs et les alliés extérieurs, et c'est aussi une façon de faire du cinéma qui colle le plus possible à cette conception de l'accumulation des forces internes à la métropole impérialiste.

S. Le Péron : Justement, sur la question de l'accumulation des forces, sur la façon dont ces forces s'accumulent, se lient, se renforcent mutuellement dans le film, on peut dire que *Milestones* est un événement. Sur la manière de constituer un discours, *sur la constitution d'un camp*, il y a vraiment des choses qui sont extraordinaires : tout ce de quoi est fait ce camp, c'est-à-dire ce réseau de voix plurielles qui semblent partir dans tous les sens, et puis qui, petit à petit, dans le corps du film, c'est-à-dire dans le mouvement du film, se lient, passent des alliances entre elles, en font revivre positivement d'anciennes (familiales, politiques...), etc. ; ça c'est quelque chose qui me semble complètement nouveau.

Constitution d'un camp
Etat d'un corps

P. Bonitzer : Moi, je ne suis pas tout à fait d'accord avec l'idée que c'est un film de parti, même dans les conditions d'absence de parti ou dans l'impossibilité du parti. Mais Serge (L.P.) a lié deux mots, mouvement et corps, et je crois que ce qu'il faut bien marquer, c'est que si c'est un film qui effectivement tend à donner l'identité d'un mouvement, d'une force positive qui existe aujourd'hui, qui a été fait sur trois ans, et qui peut-être a été fait en ce sens d'un point de vue stratégique, il faut quand même préciser que c'est un film qui nous restitue aussi de façon très concrète *l'état d'un corps*. Il y a quelque chose sur quoi le film insiste tout du long, et de ce point de vue-là la séquence finale est très précise, c'est effectivement le corps. Et ça, ça répond peut-être en partie à ce que Jean disait sur le caractère spécifiquement américain du film. Je veux dire qu'un film européen fait, de façon analogue, sur un état du mouvement des forces révolutionnaires ou qui se veulent telles, on voit bien comment ça aurait pu être fait, sur des interviews de militants, etc. Je crois qu'ici, ce qui est net, c'est que le film est accroché à quelque chose et que l'identité qui se formule, elle se formule à travers la manifestation d'un état dynamique du corps, le fait que ce qui joue sur la scène politique, ce sont des corps en mouvement, que la révolte est affaire de corps, qu'elle est matérielle, qu'elle y est inscrite par une certaine façon de se comporter dans un espace, là où l'on est, par exemple dans un bar-cabaret, où l'on est là comme amuseur ou comme garçon de café ; et par exemple aussi l'accouchement, l'accouchement du nouveau, bien sûr, parce que c'est toujours de cela que l'on accouche en principe dans un film, c'est d'abord celui d'un bouleversement qui est vécu au ras du corps, si l'on peut dire. Je crois que c'est ça qui importe, et d'ailleurs, cela a toujours été une constante

dans les films de Kramer, et c'est ce qui fait son intérêt par rapport aux militants ici, c'est cette inscription très profonde du vécu, le vécu au sens le plus violent, le plus névrotique même, le plus fantasmatique, comme par exemple dans ces scènes de *Ice*, complètement traumatisantes, sur la castration, la peur de la torture, un vécu qui était manifesté dans la fiction du film. Et au contraire, ici, c'est quelque chose qui tend à être généralement tu, au niveau du cinéma militant, ce sont des choses sur lesquelles on passe parce qu'elles concernent le privé des militants. Or, là, la vie politique des gens qu'on voit dans le film, militants ou ex-militants, c'est quelque chose qui nous est montré en rapport avec leur vie intime. Il y a un accrochage du film à l'intimité des êtres qui est relativement censuré en ce qui concerne l'approche politique des choses, ici, en France, en Europe. Alors ce film nous apporte quelque chose parce qu'il est très concret à ce niveau-là.

La politique parlée, la patience

S. Daney : Dans ce sens, il faut aller plus loin. Il faut poser le problème de ce qui, dans les films militants ou politiques faits ici, occupe le devant de la scène : ce sont principalement des discours politiques déjà constitués et dont la caractéristique est qu'on peut à la fois les écouter, se prononcer sur eux, sur leur signifié, sans tenir compte du corps qui les prononce. Alors là, dans *Milestones*, il y a quelque chose d'important pour nous. D'abord parce qu'on n'est pas américain, et que ça nous repose la question de l'Amérique. Ensuite, parce que ça pose le problème du fonctionnement dans un film de la « politique parlée ». C'est évident, qu'il n'y a pas de discours dans le film. Mais, les gens parlent, tout le temps, beaucoup, et ça, je crois que c'est extrêmement américain. Or, parlant et parlant beaucoup, ces gens ne parlent pas seulement d'eux, c'est-à-dire que le film n'est pas un film intimiste, à la Bergman, ou à la Doillon, avec le côté chambre de bonne, le côté : on ne parle pas de politique, on ne fait pas de discours, mais en même temps on reste complètement cloîtré dans le vécu directement tangible, et la politique est complètement mise à l'extérieur et fait figure de dehors fantasmatique. Là, le film montre bien effectivement un collectif vu de l'intérieur, mais cet intérieur n'arrête pas d'être traversé, d'une part par tout ce qui se passe dans l'Amérique, dans leur travail ou leur non-travail, dans leurs difficultés, et d'autre part on voit, à la façon dont tout ça est filmé, comment au bout de trois heures et demie de projection, sans que les gens aient réellement tenu des discours politiques ou qu'ils aient fait autre chose que de se référer à leurs convictions, à leur passé, à leur avenir, et ce, de manière extrêmement référentielle, comment il se crée une sorte de discours global, de *discours d'un camp*. Si bien qu'on aurait d'un côté un ensemble de gens qui parlent, et de l'autre un ensemble de paroles dites, et il n'y aurait pas une propriété exclusive sur ces paroles ; et ça, c'est quelque chose qui ne peut exister que si on fait un film qui dure longtemps et si on met longtemps à le faire, et si les discours ne sont pas menacés de la clôture du signifié, c'est-à-dire de quelque chose qui se rabat sur le corps et la voix. Et puisqu'en ce moment on parle beaucoup du corps et de la voix (et on a bien raison), il faut dire que c'est peut-être l'un des films où l'on voit le mieux le moment où la voix quitte le corps, et ce qu'elle rencontre une fois qu'elle a quitté ce corps ; ce qu'elle rencontre autour d'elle, son espace immédiat, son espace « filmique », mais également ses référents absents, c'est-à-dire la partie du film qui n'est pas dans ce plan-là mais qui est appelée par ce plan et qui va apparaître dans le film tôt ou tard, des référents de plus en plus lointains, c'est-à-dire le passé, la politique, et puis finalement quelque chose qui apparaît dans le fim comme le référent le plus avancé, le plus ultime, une sorte de cran d'arrêt, qui est la guerre du Viet-nam, le grand point d'ancrage.

J. Narboni : Je voudrais revenir sur un mot que Serge (T.) a prononcé tout à l'heure, c'est le mot *patience* ; c'est un mot qui dans le film de Kramer-Douglas intervient justement à propos d'une séquence sur le Viet-nam qui pourrait nous éclairer le mieux sur le problème qui est explicitement posé dans ce film : à savoir celui du rapport que des sujets entretiennent avec la politique. C'est la tentative d'élucider quelque chose qui dépasserait la pure « conviction » politique. Je suis d'accord avec ce que disait Dominique tout à l'heure, ce ne sont pas des moments de lutte armée, de guerre, de libération nationale, de révoltes de Noirs ou d'Indiens qui sont retenus, mais plutôt un certain nombre de valeurs, de valeurs révolutionnaires, un certain nombre de thèmes idéologiques qu'on tente de faire entrer dans sa vie. Le problème posé, c'est : qu'est-ce que ça veut dire aujourd'hui, de ne pas seulement soutenir des luttes de l'extérieur, mais de faire entrer ces luttes au-dedans de nous ? D'où l'insistance dans ce film et contrairement à d'autres films de Kramer, *Ice* par exemple, non sur les aspects militaires de ces luttes, mais sur un certain nombre de thèmes de valeurs qu'elles produisent. Par exemple, ce qu'on retient principalement de la séquence sur le Viet-nam, c'est la *patience*, l'idée de la patience en politique.

Que faire ? Que penser ?

D. Villain : Effectivement, la politique, là, c'est quelque chose qui se passe au niveau de : avoir la patience de scier des arbres ; ce n'est pas seulement avoir la patience de discuter longuement politique ou de faire une action contre des B 52. C'est toujours des choses très concrètes qui sont dans le film, et c'est pour ça qu'il n'y a pas de coupure entre vie privée et vie politique ; et ça, c'est un vieux thème, qu'on connaît aussi ici et sur lequel on commence à avancer, à savoir que sont politiques, les détails de la vie quotidienne, de la vie avec ses amis, avec son type, avec ses enfants...

J. Narboni : Et pour les Indiens, par exemple, c'est exactement la même chose, ce qui est retenu, c'est le moment où ils peuvent dire : nous existons en tant que peuple, nous en sommes certains. Il y a quelque chose de magnifique dans cette séquence où un Indien dit : à partir de ce moment-là, plus question de revenir en arrière, nous avons constitué une communauté idéologique et politique, une identité de peuple. Et cela, plus personne ne peut nous l'enlever.

D. Villain : Moi, je voudrais revenir sur ce que disait Serge (L.P.) tout à l'heure : ce n'est pas un film de bilan, parce qu'ils sont *dans* le mouvement, parce que le film lui-même fait partie de leur expérience quotidienne.

S. Le Péron : Absolument, alors que la mauvaise conscience est toujours extérieure... Mais pour reprendre un peu ce qui vient d'être dit, c'est vrai que le parti pris du film n'est pas de montrer systématiquement des luttes, et pourtant, le parti pris est toujours de montrer des gens en action, des corps en action. Pascal disait tout à l'heure que c'est un film très concret, on pourrait même dire que c'est un film très physique. C'est quelque chose qui a rapport à la différence qu'il faut bien sûr penser entre l'Amérique et l'Europe, et plus précisément la France, différence dont Kramer parle dans l'interview du *Monde*. Il dit : nous, nous nous demandons que faire, alors que vous, vous vous demandez plutôt quoi penser. Et ce qui frappe effectivement, y compris dans le cinéma américain en général, c'est ce parti pris de montrer en permanence des corps en action, l'action, le côté physique des choses ; c'est ça, à mon avis, le véritable parti pris du cinéma de Kramer, beaucoup plus que de montrer ce qu'on appelle le vécu de la lutte... Et dans *Ice*, finalement, on n'avait pas une référence directe à un vécu présent, réel ; ça relevait beaucoup plus du fantasme, de l'imaginaire, etc., et pourtant cela semblait relever de la même volonté, de montrer des corps en action, ce que, « physiquement », des idées pourraient signifier.



J. Narboni : Oui, j'ai été très frappé aussi par cette phrase de Kramer. Mais je me demande si, dans son film, ce n'est pas encore beaucoup plus compliqué que cela. Parce qu'il y a aussi des gens qui n'arrêtent pas de réfléchir et de parler sur eux-mêmes. Ce qui me paraît très fort, et qui va à la fois dans le sens d'un film sur des idées, des thèmes, et d'un film très concret, très physique, très matériel, c'est le fait que ce qu'il interroge constamment c'est le moment, le bord, où *les idées deviennent des forces et où les forces se transforment en idées*. C'est au niveau de cette articulation qu'à chaque instant le film se situe. Ce n'est pas seulement un film de *comportements*, un film « behaviouriste » comme on l'a dit du cinéma américain (le policier, le western, etc.), mais un film sur l'arête (*The Edge*) des corps, du langage et de la pensée.

P. Bonitzer : Ça, c'est quelque chose de très important dans ce film, comme reflet d'un mouvement réel qui existe aux U.S.A. C'est vrai que, ici, la plupart des groupes contestataires se sentent les héritiers d'une tradition fortement codée. Soit qu'ils maintiennent la tradition léniniste contre la dégénérescence bureaucratique, soit qu'ils maintiennent la tradition stalinienne contre la dégénérescence kroutchévienne, soit qu'ils maintiennent la tradition ouvrière, révolutionnaire, contre la dégénérescence social-démocrate bourgeoise..., il y a toujours un *code* révolutionnaire à quoi se raccrocher. Alors que *Milestones* montre des forces qui naissent sur un terrain neuf et qui, sans doute, se trouvent des répondants. Mais pas du tout des répondants de savoir, de savoir politique, de lois de l'histoire, etc. : des répondants directement populaires. C'est-à-dire qu'on a affaire ici à une communication entre forces politiques, mais une communication transversale à tous les savoirs, à tous les codes, à toutes les traditions qui sont consignées dans le livre de l'histoire. Et c'est pour ça peut-être que le cinéma, le film, ici, est un moyen privilégié pour enregistrer, collecter et refléter ces forces : parce qu'un cinéma comme celui de Kramer, qui est un cinéma de montage, il faut le souligner, permet une mise en présence, une conjonction de forces qui sont directement inscrites sur la pellicule, sans être passées par le travail du concept, par cette patience spéciale qui est celle du concept et par l'autorité d'un savoir. Ce à quoi on a affaire, c'est d'abord à des images directes (et c'est pour cela qu'on parlait de corps), à une remémoration par l'image de l'oppression des Noirs et des Indiens, de la résistance vietnamienne. On a affaire ici à des choses très concrètes, très vivantes, et avec lesquelles le cinéma a un rapport beaucoup plus profond que ce qui pourrait en être la consignation dans un livre.

Radical = Pionnier

S. Toubiana : A propos de la question « penser ou agir », il y a quelque chose là-dedans qui relève plus de la politique, et qui tient un peu au fait qu'on ait appelé ce mouvement aux U.S.A., comme en Allemagne aussi d'ailleurs, mais pas en France par exemple, un *mouvement radical*. C'est un mouvement radical, ce qui veut dire pour moi que c'est aussi un mouvement pionnier. C'est-à-dire que cette gauche américaine historiquement apparue avec la question du Viet-nam, se sent investie de la responsabilité d'être la première force importante (en tout cas qui oblige l'Etat à tenir compte d'elle) dans l'opposition au système impérialiste tel qu'il fonctionne aux U.S.A. Elle a donc un peu cette responsabilité d'être la première à agir et à penser en même temps. Ce qui pour nous se pose en des termes complètement différents : je pense à l'extrême-gauche française qui pourrait très bien se dire qu'il y a d'autres forces sociales ou politiques qui sont apparues historiquement avant elle, et sur lesquelles elle peut se reposer, à qui elle peut laisser une grande partie de la responsabilité de ce qui se passe ; je pense par exemple aux forces ouvrières traditionnelles qui existent en France depuis la fin du XIX[e] siècle. Aux U.S.A., il n'y a pas du tout ce rapport et c'est pour ça que le fait d'être reconnus par les Vietnamiens comme force politique positive leur donne une certaine légitimité ; c'est une force qui positive aussi l'Amérique, une force crédible politiquement, qu'il faut soutenir, qu'il faut valoriser contre le gang Nixon-Ford, et ça fonctionne aussi comme : être les pionniers de la révolution américaine. Et si ce sont des pionniers, ce sont eux qui vont agir et penser *en même temps*, et pas qui que ce soit d'autre, pas un vieux parti ouvrier, pas une vieille force **démocratique, qui n'existent pas en Amérique.**

S. Daney : Prenons cette idée de pionnier. Pionnier, cela implique qu'il n'y a pas de modèles contraignants, pas de codes. Il est intéressant de voir de plus près dans quelles conditions le film donne la parole aux gens, dans quelles conditions ils parlent et comment s'agencent les séquences : il y a là quelque chose de très frappant. C'est que (à l'exception de la femme enceinte qui parle à certains moments face à la caméra) on se trouve toujours en présence de gens qui parlent *et qui font quelque chose en meme temps*. Il y a là tout ce qu'on a dit sur le rapport au corps et aussi le moment où, à partir d'une certaine activité corporelle, d'une certaine manière de faire quelque chose, quelque chose qui prend du temps, on a une chance de voir comment peut naître une idée. Et il y a là le contraire de l'idée bourgeoise de l'intimisme comme quelque chose que l'on viole, qui doit être violenté par la caméra pour obtenir des effets de réel (*cf.* des gens qui parlent à la caméra le visage défait, à qui on — le cinéaste — *extorque* des effets de naturel). Ici, l'espace de la caméra, c'est toujours l'espace de gens qui parlent en faisant quelque chose. Il y a toujours ce rapport, soit au travail, soit à l'occupation, que ce soit la poterie, ou le fait d'accoucher pris comme un travail au sens propre du mot, un travail qui parcourt tout le film. Il y a là quelque chose qui casse complètement ce que pourrait être une certaine vision bourgeoise du collectif, de l'intimité, de l'intériorité et de la place de la caméra par rapport à ça.

S. Le Péron : Je voudrais revenir un peu au point de départ, c'est-à-dire sur la question : pourquoi ce film nous intéresse ? Quand on y réfléchit, il me semble qu'il nous intéresse aussi, et c'est lié d'ailleurs au mode de représentation et beaucoup à l'existence physique des gens, parce que pour la première fois il nous montre concrètement ce que c'est que cette « Autre Amérique » par rapport à l'Amérique impérialiste. C'est un peu, comme les Juifs antisionistes d'Israël, quelque chose qui ne semble exister que dans les idées, comme un slogan, et puis tout d'un coup, on voit ces gens de l'intérieur, filmés de l'intérieur, on les voit vivre. On les avait vus, de loin, dans des manifs, et puis tout d'un coup, on les découvre dans leur intimité. Et vraiment on la *découvre*, parce qu'on s'aperçoit qu'elle signifie un certain nombre de gestes, un mode de vie, des prises de conscience, et on découvre aussi qu'elle a une tradition. Il y a le côté pionnier, d'accord, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de codes, qu'il n'y a pas de dogmes, mais il y a quand même une tradition, un fond. Et tout le film, c'est un peu la construction, l'architecture de cette Amérique, celle qu'on souhaite, qu'on appelle, celle que le G.R.P. a saluée en commençant sa première conférence de presse à Saigon, celle sur laquelle tous les progressistes du monde ont parié. Et c'est cette Amérique-là qu'on découvre dans le film.

L'autre Amérique

S. Toubiana : Et c'est aussi le moment où nous, on découvre qu'il ne faut pas confondre l'Etat et la Nation. Or, pour les U.S.A., on a toujours confondu l'Etat impérialiste et la Nation américaine, et c'est le genre de pays où la confusion est facile à faire pour des marxistes français, cartésiens, dogmatiques, traditionnels, et c'est effectivement un peu le même cas par rapport à la gauche israélienne. C'est en fait le moment où nous, on commence à voir qu'à l'abri de cet Etat, un Etat fort qui domine et structure toute la vie politique, il peut exister des gens qui ne se sentent pas assujettis à cet Etat, mais qui se sentent assujettis à autre chose qui est leur corps collectif, leurs projets collectifs, un autre système de vie communautaire... et effectivement, là, on a un espace qui produit quelque chose qu'il faudrait nommer et que je n'arrive pas à nommer parce que c'est pour nous extrêmement émotionnel, quelque chose où on s'aperçoit que des gens ont le courage, et je crois qu'il y a énormément de courage chez les Américains comme chez les Juifs antisionistes, des gens qui ont le courage de s'affronter directement et de ne pas se sentir impliqués dans un Etat qui est censé les représenter à l'intérieur comme à l'extérieur et qui peuvent dire : nous ne sommes pas concernés par nos représentants. En France, c'est complètement différent dans le sens où le système de la représentation et de la délégation du pouvoir fonctionne beaucoup plus « démocratiquement », si on peut dire, c'est-à-dire au sens où il existe une opposition politique de gauche traditionnelle qui peut capter et se saisir de cet espace et de cet antagonisme du sujet à l'Etat et en faire une force réformiste traditionnelle. Alors, là, je crois qu'il y a quelque chose qu'il faut creuser. Il y a les gens qui n'ont que la légitimité qu'ils se donnent, ce qui suppose un certain illégalisme dans le mode de vie, et ceux qui gardent l'idée, même inconsciente, qu'ils sont représentés, légitimés par l'Etat ou les forces politiques qui se le disputent.

S. Le Péron : Ils ne se sentent pas concernés pour des raisons qui leur sont propres aussi, et c'est ça qui est rare.

D. Villain : Il y a une scène dans le film à laquelle ton intervention me fait penser. C'est celle où une fille dit au revoir à un type et ajoute quelque chose comme : « L'Amérique, c'est dégueulasse, mais c'est aussi formidable parce qu'il y a beaucoup de gens que j'aime et dont je ne pourrais pas me passer ! »

S. Toubiana : Mais il faut aussi rajouter que si l'Etat est fort, c'est en même temps le pays où il y a le plus de permissivité. Et, c'est ça, ce couple, qu'il faudrait regarder de plus près.

P. Bonitzer : Bon, tu as dit qu'il ne fallait pas confondre l'Etat et la Nation. Moi, je crois que, finalement, ce que le film reflète, c'est que, d'une part il y a quelque chose qui existe très fort aux U.S.A., et qui représente la réalité de l'impérialisme, c'est l'Etat-Nation américain, tout ce qui est représenté par la bannière, par l'aigle..., mais aussi, qu'à côté de cette réalité-là,



massive, il y a une autre réalité, celle du peuple américain, et c'est effectivement dans ce sens sans doute que la fille dit que c'est dégueulasse l'Amérique, mais qu'il y a quand même des gens qu'elle aime bien, et c'est aussi la réaction du spectateur. Un peuple américain, mais où le mot Amérique n'est pas quelque chose qui s'opposerait par des caractéristiques nationales aux autres peuples. Il y a un courant indéniablement internationaliste dans ce film, et qui a à voir avec la réalité du peuple américain, qui est fait d'un patchwork de minorités, et c'est ça que le film reflète. C'est-à-dire que par rapport à la réalité monolithique, massive de l'Etat-Nation-Amérique, il y a une Amérique beaucoup plus labile, beaucoup plus en connexion avec ce qui n'est pas américain, avec ce qui est représenté par ses dirigeants, comme le grand Autre.

« Etre américain » Le génocide

J. Narboni : A ce propos, il y a quelque chose de frappant dans ce que dit Kramer dans *Le Monde* : c'est le fait que dans *Milestones*, ils ont essayé de réfléchir sur ce que ça voulait dire *être américain* : tous les thèmes internationalistes des minorités nationales ou autres, etc., qu'il y avait dans *Ice* ou dans *The Edge*, sont encore présents ici, mais avec, en plus, comme thème explicite, une interrogation sur ce que c'est que l'Amérique, le processus de constitution de la Nation américaine, avec le sentiment, évident, que l'Amérique s'est édifiée sur un génocide, sur un crime. Tout à l'heure, il y a des mots qui ont été prononcés, les mots pionniers, radical, première fois, et ce qu'il y a dans le film, c'est ce double mouvement ; qu'est-ce que ça veut dire de créer une première fois, par rapport à une origine sanglante, c'est-à-dire, tout ce qu'on a enfoui, tout ce qu'on a liquidé, tout ce qu'on a exterminé, les Indiens.

P. Bonitzer : Effectivement, on a ici la racine américaine du film, et c'est aussi ce qui le rattache, tout en l'opposant, au cinéma américain, dont au moins la partie la plus populaire était faite pour travestir, pour enfouir ce passé, ce génocide, ce crime initial. Le western, pendant des dizaines d'années, n'a pas eu d'autre fonction. Et par rapport au cinéma européen, le cinéma américain, tel qu'il a été fabriqué à Hollywood, a eu cette spécificité d'être un cinéma historique revenant constamment sur la constitution de cet Etat-Nation américain, et pendant des dizaines d'années toutes ces fictions ont été autant de travestissements, de mensonges, de masques passés sur l'histoire américaine. Récemment, il y a eu des fictions libérales, du type *Soldier Blue*, ou les films d'Arthur Penn, qui ont été faites sur le massacre des Indiens. Mais une chose est de dire : nous avons massacré des Indiens, et autre chose est de dire : nous sommes de la même fibre et du même sang que les Indiens face à ce pouvoir qui s'est constitué sur leur massacre et sur leurs ossements. Et de ce point de vue-là, effectivement, le film de Kramer-Douglas a une valeur inaugurale, dans la mesure où pour la première fois ils affirment une chose pareille, ce n'est plus le Blanc qui se déguise en Indien comme dans le film de S. Fuller : *Le Jugement des flèches*, c'est vraiment l'Indien qui parle, c'est véritablement l'Américain qui est aussi un Indien et qui étant un Indien ne peut que se révolter.

D. Villain : Par rapport aux Indiens, je voudrais dire quelque chose sur l'espace du film, et comment cet espace, qui ressemble d'une certaine façon à celui qu'on a pu voir dans des westerns, est en même temps complètement différent. On a l'impression qu'ils y sont encore et qu'ils continuent à l'habiter. Là ça m'a beaucoup frappée et c'est aussi vrai pour tous les autres espaces du film.

P. Bonitzer : C'est vrai, et ça c'est possible parce que le film aussi intervient à un moment où les Indiens recommencent à parler, en tant qu'Indiens, ce qui n'avait pas eu lieu depuis très, très longtemps. L'épisode de *Wounded Knee* qui est reflété dans ce film, c'est quelque chose d'historiquement inaugural.

S. Daney : C'est vrai que depuis assez longtemps on fait des westerns à l'envers, comme par exemple *Little Big Man*. Le film de Kramer-Douglas, lui, dit autre chose, c'est-à-dire : on est comme les Indiens. Mais il ne dit pas que ça, il dit aussi : on est des Blancs. Et là se pose un problème, très important par rapport à la question du collectif d'énonciation : *le lieu d'où on parle*. C'est-à-dire : jusqu'à quel point les auteurs du film s'estiment autorisés à parler au nom des autres, des Indiens, des Noirs, etc. Comment ne pas prendre leur place et comment en même temps inscrire qu'ils ont existé, qu'ils sont opprimés, qu'ils résistent? Comment marquer le poids de leur résistance de manière telle qu'elle soit dans le film, et de façon incontournable ? Ce qui m'a frappé, c'est que dans ce film où ça parle tout le temps, il y a un moment où ça arrête de parler, et c'est pendant toute la longue séquence sur les Noirs, le mouvement des Noirs, avec des plans assez effrayants mais silencieux de répression. On sent qu'il faut qu'ils y soient, mais en même temps, on n'a pas le droit de parler à leur place.

Kramer et Straub L'exil

S. Toubiana : Moi, ce film me fait penser à un autre film, *Nicht Versöhnt*, de Straub. C'est à propos du fait que Straub, lui tout seul, bien que n'étant pas allemand mais vivant en Allemagne, sans doute parce qu'il est brechtien et moraliste, politiquement moraliste, s'est senti presque responsable du nazisme, alors qu'il n'avait pas vu ou qu'il n'était pas à même de voir, comment la jeunesse allemande, le S.D.S., un peu comme le Mouvement radical américain, vivait son inscription dans cette histoire. C'est-à-dire : nos parents ont fait le nazisme, nous on y est pour rien, mais en même temps, on vit avec la mauvaise conscience que nos parents ont été nazis, et qu'il n'y a pas eu vraiment de résistance en Allemagne, ou très peu. Et l'on voit bien, là, la différence qui existe entre Kramer qui pense le sujet d'énonciation comme collectif, parce qu'il est dans le mouvement, et Straub qui ne le pense pas parce qu'il n'y est pas et qui pense encore la politique en termes européens, de l'individu face à l'histoire.

S. Daney : Là, ça rejoint ce que disait Serge (L.P.) sur la mauvaise conscience comme effet d'un point de vue extérieur.

S. Toubiana : Ce n'est pas la mauvaise conscience, parce qu'il n'y a pas que ça chez Straub, mais c'est effectivement un point de vue extérieur et aussi une façon individuelle de penser sa responsabilité par rapport à l'Etat allemand.

J. Narboni : Je dirais même qu'il n'y a rien chez Straub de cette mauvaise conscience qu'on a dite attachée au point de vue de l'extériorité. Et cela, je pense, par l'extérieur même de Straub qui n'est pas fixé, unique, mais mouvant. C'est la position sans arrêt déplacée de l'exil, de l'errance !

S. Toubiana : Oui, mais il y a des rapports très forts, il me semble, entre ces deux cas historiques, et peut-être donc ces deux types de cinéma.

S. Daney : Oui, mais il y a une très grande différence aussi. C'est que, quand Straub fait un film sur Schœnberg, ce qu'il met en scène c'est ce qui se passe quand un artiste qui n'est

pas du tout concerné par la politique comme Schœnberg. est interpellé directement par l'Etat. et l'Etat nazi. Lorsque Schœnberg polémique avec Kandinsky. et lorsque Brecht a une polémique avec Schœnberg. et lorsque Straub à son tour se greffe là-dessus. ce dont il s'agit là. c'est du rapport entre l'artiste européen et l'Etat. Avec Kramer. c'est tout à fait autre chose. parce que. effectivement. il n'est pas interpellé de manière aussi directe par l'Etat. et aussi parce que les artistes américains n'ont pas la même histoire. n'ont pas la même tradition qu'en Europe. et ça c'est très lisible dans le film de Kramer . les grands poètes. les grands artistes américains. ce sont toujours des déclassés. des exilés. qui rencontrent rarement l'Etat. c'est-à-dire des gens qui traversent l'Amérique et puis qui. au fur et à mesure de leur traversée. la recodent. Et il y a cette idée du recodage systématique du pays qui se trouve dans le film. et c'est dans ce recodage qu'on rencontre. qu'on resitue les Indiens. les Noirs là où ils sont. et ça. je crois que c'est difficilement pensable en Europe. sauf peut-être pour quelqu'un comme Straub qui considère un peu que toute l'Europe est son pays. et sans doute parce qu'il est aussi dans une position d'exilé par rapport à des pouvoirs qui l'interpellent toujours directement.

P. Bonitzer : J'ai l'impression que ce que le cinéma de Straub reflète. c'est effectivement l'exil. mais peut-être aussi dans sa forme d'exclusion ; et on peut peut-être rattacher ça à une certaine opacité de son cinéma. C'est un cinéma d'exilé. d'exclu. mais en tant que déplacé. et toujours hors du lieu. Le cinéma de Kramer. c'est peut-être aussi un cinéma d'exilé. d'un exilé de l'intérieur. mais c'est quand même un cinéma où l'exil n'est pas vécu comme une chose négative ; par exemple. la diaspora. la route. c'est quelque chose de très américain. avec toute une tradition cinématographique et littéraire. c'est quelque chose de limpide. d'ouvert.

S. Daney : Il y a aussi le fait que Kramer en Amérique ne perd pas les racines populaires. alors que Straub les perd. Il y a quelque chose qui passe dans le film et qu'on avait peut-être oublié depuis Capra. c'est cette sorte de populisme américain ; c'est-à-dire que ce n'est pas très difficile pour un Américain de se rebrancher assez vite sur une sorte de fond populaire de résistance (Jack London. etc.) qui a existé. et contrairement à ce que disait J.A. Fieschi dans le débat sur *Ice*. qui a existé en l'absence de tout parti.

J. Narboni : On disait tout à l'heure qu'il n'y avait pas du tout l'aspect normé. l'aspect « discours référentiel » du militantisme européen dans le film de Kramer. c'est vrai. mais il y a par contre toute une tradition. un fond de lutte effective avec ces grandes figures de révolutionnaires. de militantes féministes. qui parcourent le film. Non pas comme instances de vérités. mais comme appels de luttes. base arrière à laquelle on se réfère.

Milestones et nous

T. Giraud : Là. je voudrais intervenir. parce que je ne comprends plus très bien de quoi on parle. J'ai l'impression qu'on parle à propos et à côté du film de l'extrême-gauche américaine et qu'on fait un peu des spéculations. Enfin. c'est peut-être parce que je ne connais pas grand-chose du mouvement américain. que j'ai cette impression-là. Mais j'aimerais bien qu'on revienne un peu au film. comme on avait commencé à le faire au début. et en nous posant la question de savoir pourquoi il nous avait plu. en quoi il nous était familier et aussi étranger. Et moi. s'il m'a intéressée. c'est surtout et d'abord parce que c'est un film sur le *militantisme*. ce qui est assez rare. surtout ici. et en plus. sur le militantisme. dans ce qu'on pourrait appeler un moment de reflux. c'est-à-dire un moment de non-militantisme. un moment de retrait de la scène politique qui entraine un besoin de redéfinir son rapport à la politique. à l'action extérieure. et cela après une époque où ce problème était complètement censuré. Je ne me souviens plus très bien de *Ice*. mais il me semble que c'était ça justement. et c'est ça que Kramer dit dans son texte de présentation du film. Donc il semble que la situation qu'il reflète. de ce point de vue. est relativement analogue à ce qu'on connait ici. en France. Et j'ai l'impression qu'on occulte complètement tout ça. qu'on fait comme si l'extrême-gauche américaine était toute rose. alors que nous on serait tout noirs. C'est-à-dire qu'on parle seulement de l'impression que nous a laissée le film après trois heures et demie de projection. mais qu'on ne parle pas du tout du travail qu'il y a dedans. du travail du film et dans le film. On fait comme s'il n'y avait pas de problèmes dans ce mouvement. comme si les auteurs du film n'avaient pas là-dessus un point de vue. un point de vue critique. Critique. ce n'est pas le mot. mais enfin je veux dire qu'ils nous montrent un tas de choses. toute une recherche en train de se faire. avec toutes ses avancées et ses reculs : la fille qui est enceinte et qui a peur d'être enceinte. et c'est important quand on sait ce que signifie l'accouchement dans ce film. l'accouchement d'un nouveau monde. le type qui veut entrer en usine un peu comme il a voulu avant se transformer en Indien. Ils nous montrent toute cette recherche d'autre chose. avec tout le côté désir et retrait. parole qui surgit et parole qui se fige... Il y a des tas de scènes comme ça dans le film qui ne sont pas. prises en soi. forcément positives (d'un point de vue d'une redéfinition du rapport à la politique). et qui rappellent beaucoup les problèmes que nous connaissons ici. Et par rapport à ça. le seul parti pris du film. c'est finalement. de nous amener à être optimiste. de nous amener à réfléchir. de dire que ce n'est pas à proprement parler une période de reflux. au sens de laisser-aller. mais qu'il y a tout un travail qui se fait. tout un travail à faire. Alors. sans doute qu'aux U.S.A.. c'est différent. plus facile. pour toutes les raisons historiques qu'on a dit. mais quand même c'est un film qui reflète en grande partie quelque chose qu'on vit nous aussi. qui ne nous est pas complètement étranger. et qui nous interpelle directement.

S. Le Péron : Je suis d'accord avec toi pour dire que ce n'est pas un film principalement sur le reflux. mais au contraire un film sur le *parcours*. sur le voyage. sur le mouvement. etc. Et c'est intéressant justement de voir comment il fonctionne à ce niveau-là. Ce serait un film sur le reflux s'il nous montrait des gens qui sont des exclus négatifs de la société américaine. des gens qui se seraient retrouvés exclus. par échec politique. par exemple. Or ce qu'il nous montre au contraire. et là ça rejoint un peu la question . comment parler de l'autre. ce sont des gens qui constituent un camp. un espace et un temps révolutionnaires. qui est effectivement un espace et un temps d'exclus mais dans lequel on peut justement placer les Noirs. sans parler à leur place. et sans parler non plus sur eux ; et l'aspect principal à ce moment-là. c'est qu'ils sont effectivement. comme disait Serge (D.). placés dans le silence. mais en même temps. ils sont intégrés au film par tout un jeu de silences précisément. d'ellipses aussi. entre des séquences qui commencent. qui s'arrêtent et qui repartent ; et là-dessus. sur comment filmer l'autre. on apprend énormément. et en particulier. à propos des séquences sur le Viet-nam par rapport à la constitution de ce temps et de cet espace révolutionnaires. on peut dire que la lutte du peuple vietnamien y est vraiment montrée comme faisant partie de l'histoire de l'Amérique. De ce point de vue aussi. par rapport à la situation ici. on peut se poser des questions sur la place que tient la guerre d'Algérie dans notre histoire.

La mémoire confisquée

T. Giraud : D'accord. Mais je voulais dire simplement que cette place qu'ont les Noirs. les Indiens et les Vietnamiens dans le film. elle est avant tout le fait d'un parti pris des auteurs là-dessus. quant à la façon dont ils voient se développer le mouvement.

S. Toublana : Pour répondre en partie à Thérèse, j'avoue que je fais plus jouer le film par rapport à son hors-champ propre en Amérique et par rapport à ce qu'il nous permet de penser, et qu'on ne pense pas en France, c'est-à-dire une certaine façon de parler politique et de tenir des discours sur soi et sur les autres. Et, si on reprend l'idée d'un mouvement pionnier, l'idée que c'est un mouvement radical, et que c'est depuis la dernière guerre, la première vague de flux qui s'incarne dans ce mouvement, et des Noirs, et des jeunes radicaux, et peut-être d'autres couches ou races, il y a aussi derrière ça l'idée qu'il n'y a pas aux U.S.A. d'appareils qui puissent prétendre être la mémoire vivante ou morte des luttes du siècle. Alors qu'en France, et je pense dans tous les pays européens, sauf l'Allemagne peut-être, pour des raisons historiques concrètes, tous les partis communistes se sont arrogé ce droit d'être (en général de façon morte, mais ça, c'est encore à prouver) le lieu et l'incarnation de toutes les traditions et de toutes les strates, les couches de luttes anti-impérialisres et anticapitalistes que le peuple a menées. Et comme il s'agit de partis révisionnistes, on a un vaste système de confiscation de la mémoire et de la tradition de lutte Bon. Là il faudrait parler de la guerre d'Algérie, qui concrètement pour nous, enfin pour nous qui étions en 1968 mobilisés, n'a pas du tout joué ou très peu. Ça ne joue maintenant pour nous que parce que tous les jours, nous voyons dans la rue, nous discutons, nous avons milité avec des Algériens ; ce n'est que de cette façon-là que la question de la guerre d'Algérie nous est revenue, qu'elle a fait retour sur notre génération. Pour les gens qui sont un peu plus âgés, ça peut jouer différemment, sous forme traumatique, selon qu'ils y ont été, ou sous une forme héroïque, s'ils ont déserté, s'ils ont aidé le F.L.N. Quant au P.C.F., lui, sur la question de la guerre d'Algérie, il ne dit rien , peut-être parce qu'il a honte de ce qu'il a fait, peut-être parce qu'il est incapable de la rendre vivante dix ans après. Peut-être sur la Résistance, c'est la même chose, et peut-être sur 1936, et sur plein de choses encore ; ce qui fait que nous, nous sommes incapables, en tant que jeunes révolutionnaires ou jeunes progressistes, de nous inscrire dans un passé militant quelconque. Le seul lien qu'il nous reste, c'est Marx, Lénine, Mao ; on sait que là il y a, ou il y a eu, des luttes, on sait qu'il y a un marxisme qui existe et qui sert autant aux révisos qu'à nous et qu'à certains technocrates dans l'université, on sait donc qu'il y a un corps, comme ça, vis-à-vis duquel on se sent assujettis, mobilisés, partie prenante, et qui est un corps de doctrine : et c'est ce qui explique pourquoi on est, par certains côtés, relativement déracinés, politiquement, des luttes, des traditions, des classes sociales qui ont historiquement intérêt à se révolter, je pense à la classe ouvrière , et c'est aussi pourquoi aux U.S.A. on a l'impression que, justement parce qu'ils n'ont pas ce corps de doctrine qui les encadre et qui les chapeaute, et aussi parce qu'ils sont les premiers, ils se sentent plus responsables de leurs luttes à venir et de leurs actions, beaucoup plus proches de leurs idéaux.

J. Narboni : A propos de ces appareils qui confisquent la mémoire, il y a quelque chose d'important à noter dans la façon dont justement ces appareils la restituent, et dont les gens en dehors en parlent de ces appareils par exemple, quelque chose qui m'a frappé à propos du thème abordé au « Forum sur l'Histoire » · La guerre d'Algérie fait-elle partie de notre Histoire ? Ce qui me frappe, c'est justement la différence de ton entre les écrits émanant du Parti et ceux des gens qui n'y étaient pas et qui ont mené des luttes en dehors. Par exemple, dans les témoignages de militants qu'il y a dans le livre *Voyage à l'intérieur du Parti Communiste*, il y a un récit qui est extrêmement différent de la façon dont, disons, les sartriens en parlent. Quand Charby et Maschinot, dans *Le Reflux*, parlent de la guerre d'Algérie, quelque chose fait penser à Kramer. Ce qui m'a aussi frappé, c'est que dans l'entretien du *Monde*, la troisième phrase de Kramer, c'est : ici on est un peu existentialiste, de façon terrienne. Je crois qu'il y a là quelque chose à creuser, toujours autour de cette idée : l'implication des sujets dans les luttes, l'*incorporation* des luttes menées par les peuples dans une problématique personnelle, contre le discours d'appareil où le « vécu » des militants sert seulement comme appui anecdotique au Récit de la Vérité qu'incarne cet appareil.

Un film riche d'autres films

S. Toublana : *Milestones* ne fonctionne vraiment pas comme un film totalisant sur la situation de la gauche américaine. Par exemple, les séquences dont Serge (D.) parlait tout à l'heure sur le mouvement noir, elles appellent en fait à un autre film, un film sur le mouvement noir, sur son histoire. Le film appelle d'autres films faits par les différentes composantes du mouvement révolutionnaire américain, sur leur propre histoire, faits avec ce même point de vue d'intériorité, ce même collectif d'énonciation qui serait à chaque fois différencié, spécifié. Et tout ça est lié au fait qu'aux U.S.A. la question des « fronts secondaires » n'est pas du tout posable dans les mêmes termes que chez nous : en ce sens qu'ici, quand on dit qu'il y a front secondaire ça veut d'abord dire qu'il y a un front principal, c'est-à-dire celui de la classe ouvrière, avec tout ce que ça charrie de pensée réformiste. Aux U.S.A., ça ne fonctionne pas comme ça, au sens où il n'y a pas du tout de front principal, on ne sait pas où il est. On ne sait pas si c'est le mouvement anti-impérialiste, ou si c'est demander les 40 heures, ou si c'est demander une voiture en plus, etc. Mais en fait, historiquement c'est déjà tranché, dans la mesure où c'est effectivement par les luttes anti-impérialistes que le mouvement de la gauche a débuté. Donc, on a un peu l'impression qu'il faudrait que chaque composante de ce mouvement anti-impérialiste fasse ce film, fasse cette histoire du mouvement, de son point de vue, constitue sa mémoire, pour qu'après les images du film de Kramer-Douglas, et celles de ce film sur les Noirs, sur les Portoricains, sur les Chicanos, sur les ouvriers blancs, sur les homosexuels, puissent se monter ensemble, se parler, se trouver leur ennemi commun, créer leur espace collectif, et peut-être leur organisation collective. Car on a un peu l'impression que ce film, il ne parle pas pour tous, mais qu'il parle pour un *nous* qui est celui des jeunes Blancs radicalisés qui sortent des campus et qui ne veulent pas y retourner

J. Narboni : Ça, ça tient au processus de fabrication du film. La période pendant laquelle a été fait *Milestones*, c'est-à-dire trois ans, correspond justement à ce moment-là par rapport à l'histoire du mouvement : ce que dit Kramer dans son texte, c'est qu'après les grands mouvements de luttes anti-impérialistes, il y a repli, et on voit se former alors une espèce de communauté, diffuse, dans toute l'Amérique, composée d'anciens du Viet-nam, d'enseignants, d'étudiants, de jeunes, d'éléments du *lumpen* prolétariat, une communauté qui se met à développer de façon disséminée diverses pratiques collectives ; et puis il dit qu'en même temps ils se sont aperçus à un moment, qu'ils étaient en train *de facto*, de devenir racistes, c'est-à-dire qu'ils étaient complètement coupés du mouvement noir, par exemple, et qu'ils avaient réformé une espèce de communauté blanche. Je crois que le film, dont Kramer dit que son processus de réalisation a été celui aussi de leur remobilisation, inscrit le moment de son tournage, c'est-à-dire l'absence de liaison avec ce qui n'était pas blanc, ce qui peut expliquer qu'il ne se sente pas le droit de parler des Noirs, qui apparaissent dans une longue séquence silencieuse, comme une sorte de dehors, de limite du mouvement, mais *inscrit*.

S. Le Péron : Pas seulement sur le mouvement noir, d'ailleurs dans le texte du *Monde*, Kramer fait aussi allusion à la classe ouvrière, à son absence dans tout ce processus communautaire, et à ce propos, il parle d'une scène du film qui pour lui désigne justement ces différentes approches du mode de vie : c'est la scène où un type qui est d'origine pro-

létarienne vient dans la communauté et ne s'y reconnait pas, et où finalement, il se met en colère, s'en va, fait un coup où il se fait tuer. C'est vrai que le film aussi inscrit tous ces manques.

D. Villain : Alors que sur d'autres plans, sur le féminisme par exemple, on sent bien que c'est un aspect interne, que ce n'est pas du tout plaqué. Même dans le détail : quand la fille dit : « On va faire une femme de neige » au lieu de dire « on va faire un bonhomme de neige », ça ne fait pas du tout féminisme crispé. On voit bien la différence et effectivement le film est fait autour et avec des féministes, avec des gens pour qui l'antisexisme est un enjeu vivant.

S. Daney : Là, je me demande si ce n'est pas ce que nous indique la métaphore de l'accouchement. Le film ne prétend pas être totalisateur (tentation bien connue ici), il ne prétend pas non plus être une mémoire totale, absolue, déjà codifiée, des luttes, mais, ce en quoi il est effectivement partie prenante du mouvement, c'est que c'est un film qui peut en *accoucher* d'autres.

D. Villain : Moi, je ne suis pas sûre que ce soit ça qui m'accroche et c'est peut-être parce que, effectivement, je suis complètement prise dans la problématique de Kramer et de Douglas que, c'est le genre de problèmes que je me pose en ce moment, le problème de la vie, des enfants, de l'accouchement, du corps, etc. Sur les ouvriers, c'est vrai qu'on aimerait en savoir plus, et là encore, c'est lié à la France et à notre problématique ; sur le problème de l'établissement, par exemple : le type qui, à la fin du film, dit qu'il se fout de faire sa médecine et qu'il veut aller en usine, ça lui semble tout à fait naturel, alors que nous, finalement, gauchistes, on en est revenus et ça m'intéresserait de savoir si lui il va continuer à se poser les mêmes questions qu'avec ses copains, ou si il va complètement transformer sa problématique.

S. Le Péron : C'est vrai, et ce serait intéressant par rapport à la question de savoir comment la classe ouvrière vit tous ces problèmes qui ont été agités ici aussi dans le mouvement révolutionnaire à la suite de V.L.R., tous ces problèmes fondamentaux portés par la petite bourgeoisie, et aussi qu'est-ce que c'est que son point de vue là-dessus, pourquoi il y a un certain nombre de réticences, ou en tout cas de retards, de la classe ouvrière à poser ces problèmes du rapport entre les hommes et les femmes, de la vie communautaire, de l'homosexualité, etc. ? Et là-dessus, c'est vrai que le seul type qu'on voit dans le film, qui travaille en usine et qui parle de son établissement, est très marginal par rapport aux autres, par rapport à tout ce mouvement communautaire.

Une question de vie ou de mort

S. Toubiana : Par rapport à la façon dont les gens dans le film se posent les questions spécifiques — et je crois que cela tient à l'Amérique, à la façon dont on se pose là-bas ces questions, — on a un peu l'impression que c'est presque une question de vie ou de mort. Pas du tout un mouvement libéral bourgeois, mais ça plutôt qu'autre chose, parce que c'est ça ou entrer dans l'« establishment » américain, l'american way of life, et entre autres aller faire la guerre au Vietnam. C'est vraiment ce mode de vie ou se faire laminer par l'impérialisme américain. Et en France, ça n'a pas été posé de cette façon, sinon peut-être par V.L.R. qui se posait les questions spécifiques un peu par mimétisme, pour faire comme aux U.S.A. Ici, on a toujours l'impression de bénéficier de certains privilèges, à tous les niveaux du mode de vie, et de pouvoir se poser en plus, comme supplément théorique, toutes ces questions-là. Et cela tient au fait qu'il y a en France de profondes traditions réformistes, parce qu'il y a des gens qui peuvent reprendre ces questions et les porter à l'Assemblée Nationale, parce qu'il y a tout un jeu politique qui est différent. Sauf qu'aujourd'hui, quatre ans après la dissolution de V.L.R., on sent que c'est devenu beaucoup plus important pour les militants, et je pense aux filles surtout, c'est vraiment la question : si je ne vis pas comme ça, je ne sais pas comment je vais vivre. Et je pense qu'aux U.S.A. c'était déjà comme ça, c'était : si je ne vis pas en communauté, je vais vivre comme l'Etat américain va me demander de vivre, c'est-à-dire construire des bombes, ou aller faire la guerre aux Vietnamiens qui ne m'ont jamais rien fait.

D. Villain : On voit pas mal de cas dans le film qui ressemblent à ce qu'on connait en France. Par exemple, le type qui explique pourquoi il a abandonné son poste à l'université, ce n'est pas parce qu'il construisait des bombes, c'est parce qu'il s'occupait de poissons et que ça ne l'intéressait pas du tout. Et en plus, aux U.S.A. aussi, les idées et pratiques d'avant-garde sont souvent récupérées par le Pouvoir comme ici.

T. Giraud : Mais oui, justement. La vision que j'avais de l'Amérique jusqu'à présent, c'était qu'il y avait toute une marginalité permise qui ne dérangeait personne, dans un certain conformisme même. Et c'est quelque chose qui se voit bien au niveau des mass-media, où on a l'impression qu'on peut tout dire ; c'est quelque chose qui m'a frappée dans le film sur la révolte d'Attica, où l'on voit un avocat accuser directement à la télévision des hauts responsables, et même Rockefeller. Et, dans ce film, il y a un peu ça, ce côté flot de paroles, des gens qui se parlent avec une certaine complaisance, et même un certain conformisme : là je pense surtout à la scène où dans la voiture un couple parle du travail sur le style : un coup c'est toi, un coup c'est moi, chacun son tour et surtout ne pas sortir de ça ; c'est assez systématique, formel.

D. Villain : Au contraire, ce sont des questions qu'on se pose vraiment, et la question de qui travaille, de qui ramène l'argent, liée à celle de l'indépendance économique, liée au fait qu'on puisse faire quelque chose d'intéressant pendant que l'autre s'emmerde, etc., c'est un problème qu'on vit ici aussi, me semble-t-il.

T. Giraud : D'accord, là je parle seulement de la façon dont il la pose et la résout à ce moment-là dans le film. Assez formel. Et c'est le cas aussi de ce que tu disais à propos de l'ancien G.I., et de sa demande par rapport à la communauté qui est un échec parce qu'on dit qu'on veut vivre ensemble mais en fait ils n'écoutent pas la vraie demande du type, ses problèmes.

S. Le Péron : C'est un peu boy-scout, c'est vrai, mais pour eux, ça marche ; le film ne prétend pas au modèle universel, et même il nous dit qu'au-delà de leur classe, leur pratique de vie dérape, qu'il y a des choses qui manquent effectivement, par exemple, cette connaissance de l'état d'esprit d'un ouvrier, de ce qu'il peut bien avoir dans la tête.

S. Daney : Il me semble que dans tout ce qu'on est en train de dire sur l'extrême-gauche américaine il y a deux types de raisonnements qu'on tient en même temps. D'un côté, on dit que l'Etat américain est tellement fort que lorsque quelqu'un se révolte contre lui ça ne peut être que radical, et que vu ce qu'on a dit sur le manque de tradition, le manque de codes, ça ne peut être que tout ou rien. L'autre argument, ce serait que l'Etat américain est tellement lointain, tellement peu intériorisé comme Etat, qu'il laisse une grande marge de manœuvre à des gens qui peuvent vivre de manière extrêmement parasitaire par rapport à lui (et là, il faudrait parler du mysticisme dont ni le film ni nous ne parlons et qui est pourtant aux U.S.A. un phénomène idéologique de masse). Il en va de même pour le cinéma : d'un côté le cinéma hollywoodien ne permet pas, ou très peu, le moindre contenu progressiste, de l'autre, il y a eu d'emblée un cinéma *underground* qui n'a jamais pensé qu'il était l'antichambre de

Hollywood et qui s'est d'emblée pensé comme un cinéma ayant sa propre histoire, avec ses prophètes comme Mekas et ses grands prêtres comme Warhol, contrairement à la vocation qu'a ici l'avant-garde d'être, au fond, l'antichambre du festival de Cannes.

S. Toubiana : Il y a sans doute un malentendu dans ce que j'ai dit. Je crois qu'effectivement, on a l'impression que l'Etat américain est permissif dans le sens où il laisse se développer un immense champ d'expérimentation, où les gens peuvent expérimenter le mode de vie qu'ils veulent, et c'est une chose que nous ne connaissons pas ici, pour plusieurs raisons : d'abord parce que nous sommes puritains, et aussi pour des raisons qui tiennent aux appareils, au tissu idéologique répressif qu'ils ont tressé. Mais je crois qu'aux U.S.A., dès que cette permissivité peut servir pour créer l'identité sur laquelle va venir se greffer la lutte armée pour abattre l'Etat, alors on peut dire que la répression est là tout de suite. Et l'histoire dans ce film, c'est celle des gens qui ont fait *Ice*, aussi, et il ne faut pas l'oublier. Il faudrait revenir aussi sur la question des appareils : les seuls appareils qui ont du poids aux U.S.A., ce sont la religion et la famille, principaux parce qu'ils sont capables d'organiser les gens, de jouer un rôle de relais par rapport aux appareils d'Etat, qui peuvent les intégrer, leur proposer une sorte de modèle. En France, c'est beaucoup plus compliqué, et ça nous ramène à la question du début, posée par Kramer : agir ou penser ? En France, il n'y a pas ce vaste champ d'expérimentation ; il y a plutôt un vaste champ de réflexion : on a l'impression en effet qu'ici, on peut tout penser, tout critiquer, il y a même des endroits spécifiquement prévus pour cela, qui sont les universités, et tant que ça ne se transforme pas en action, on te laisse tranquille. Donc on a un rapport complètement différent à la permissivité. Aux U.S.A., c'est au contraire : vous pouvez vivre comme vous voulez, parasiter si vous voulez, mais à partir du moment où il s'agit d'un projet révolutionnaire, d'une activité anti-américaine, alors là, vous tombez sous le coup de la loi, vous êtes décimés, comme les *Weathermen* l'ont été, je crois. J'ai donc l'impression qu'on a un rapport complètement différent au mode de vie, au rapport entre mode de vie et transformation de la vie et où la radicalité américaine est plus crédible, parce que les gens préfèrent agir que penser. Et il faudrait là discuter de quelque chose qui nous a beaucoup marqués dans le film, c'est la place qu'ont les rapports familiaux et comment le film inscrit leur transformation positive, déjà, en excluant complètement toute religiosité, tout mysticisme, comme engluement dans l'idéologie. Et ce serait intéressant de l'approfondir pour voir comment par rapport à ça, en France aujourd'hui, les gens commencent à se poser ces questions.

Un cinéma du dénoté

S. Daney : Pour en revenir un peu au film comme objet, il faut d'abord dire qu'on ne sait pas grand-chose sur la manière dont le film a été fait et on ne sait pas non plus comment il va être diffusé, vu et approprié aux U.S.A. Mais, si on parle du travail formel du film, je pense que c'est important de remarquer que les personnages qu'on voit, on ne sait jamais, en dehors des plans où ils sont, qui ils sont et ce qu'ils font. C'est impossible de reconstituer un au-delà du film, une sorte de fond, de réserve, sur lesquels seraient prélevés les plans du film. Et pourtant, ces plans, où ils sont, ce ne sont pas des plans abstraits, énigmatiques, des plans qui donnent envie d'en savoir plus sur chacun des personnages. Là encore, on retrouve ce qu'on disait tout à l'heure sur l'intimisme ; il n'y a pas du tout cette idée de quelque chose qui est caché derrière ce qu'on voit et que la caméra aide à forcer. Mais, inversement, tout ce qu'il y a dans les plans *fontionne comme information*, et je crois que c'est un film où il n'y a aucune déperdition. Il y a, c'est vrai, une dérive énorme dans le sens où c'est un film très long et où on prend son temps, le temps des gens qui vivent dedans, mais tous les éléments y fonctionnent comme information, comme *dénotés*. Il y a un minimum de connotation, aucune connotation sauvage. Et moi, ça me ramène à une question que je me pose aussi bien à propos de Straub, de Kramer, ou d'Alaouié : qu'est-ce que ce cinéma qui essaie de faire en sorte que tu puisses toujours désigner ce que tu vois sur l'écran, que tu puisses le reconnaître, et qui crée en conséquence une certaine difficulté à suivre, car tu dois rentrer dedans, tu ne peux pas te permettre de rester à côté : le contraire du cinéma publicitaire quoi...

T. Giraud : C'est très important ce que tu dis, surtout sur la difficulté à suivre. C'est vrai que le film m'est apparu un peu comme une épreuve, surtout au début, et on met pas mal de temps à s'y faire, il faut vraiment s'accrocher, parce que pendant trois heures et demie, tu vois une suite de gens qui viennent, qui s'en vont, qui s'entrecroisent, et tu es incapable de dire qui ils sont, tu es incapable de savoir ce qui dirige toutes ces allées et venues, tu es incapable de te raccrocher à quoi que ce soit d'autre. Et c'est lié à ce qu'on disait tout à l'heure, au fait qu'il n'y ait pas de discours référentiel dans ce film : c'est-à-dire que jamais on ne peut dire que si celui-là dit ça et fait ça, c'est parce que, avant, il faisait ça, il était comme ça. Et finalement, c'est un peu une épreuve parce qu'il nous oblige à sortir de nous-même pour écouter ce qui se dit, écouter de manière active, c'est-à-dire voir ce qu'il y a vraiment en dessous, ce qui veut être dit, ce qui ne demande qu'à sortir, ce qui est en travail là-dessous. Finalement, c'est être à l'écoute au sens maoïste du mot, être à l'écoute de ce qu'il y a de nouveau, des germes du nouveau. Et tout le travail du film, je le vois comme ça, c'est un peu une leçon, comme une leçon de morale avec l'accouchement à la fin.

P. Bonitzer : A propos de ce que disait Serge (D.), c'est vrai que Kramer n'est pas du tout quelqu'un de fasciné par l'intimisme. En tant que cinéma qui joue la carte du réel, et qui en ça se rattache un peu au cinéma-vérité classique européen, bien que là les personnages soient inclus dans un rapport dramatique, fictionnel, qui exclut complètement la place de l'observateur, il ne fait pas du tout cet effort de faire ressortir l'intimisme des gens, comme dans *Chronique d'un été* par exemple, où on cherche à accoucher de l'intériorité des gens. Là, l'expérience des gens est conçue de façon beaucoup plus généreuse.

J. Narboni : Je crois que ça tient au fait que dans *Milestones*, il y a deux ordres d'éléments, et que la plus grande erreur qu'on pourrait faire à l'égard d'un tel film serait de le rattacher au « cinéma-vérité », au *« candid eye »*, etc. D'un côté, on a tous ces détails très justes, tout ce qui semble piqué, pris sur le vif, les fragments, les très gros plans, les images subliminales, le montage court. Et d'un autre côté, qui n'est d'ailleurs pas du tout le symétrique du premier, mais, on pourrait dire, son plan d'intégration, il y a *l'architecture*, une pensée de la forme ouverte, musicale, de plus en plus ample, relevant, elle, de ce que le cinéma a produit de plus construit, de plus abstrait, au meilleur sens du terme : les films de Dreyer, de Godard, de Mizoguchi, auxquels d'ailleurs Kramer s'est toujours référé explicitement. C'est cette architecture, cette composition sérielle qui, à mon avis, débarrassent complètement les éléments du film qui semblent relever du cinéma-vérité, de cette part d'empoisement, d'intimisme un peu fade, un peu *indiscret* dont un tel cinéma se débarrasse rarement. Je ne pourrais pas expliquer autrement le sentiment que j'ai éprouvé d'un film qui, tout en se tenant toujours au ras des pratiques quotidiennes, acquiert au fur et à mesure de son déroulement cette ampleur, cette dimension de grande cosmogonie.

P. Bonitzer : Oui, dans le film de Kramer et de Douglas, il n'y a pas justement cette opposition qui a été faite dans les années 60 entre un cinéma de montage qui aurait été un cinéma de la manipulation, manipulation à la fois du matériau

et des consciences, et un cinéma de la vie vraie qui prendrait la vie au fil de ce qui se passe sous l'œil de la caméra. Là il n'y a pas cette opposition, on prend à la fois le hasard de la vie telle que la caméra l'enregistre, et il y a aussi un travail du montage qui musicalise le matériau et lui donne une vision beaucoup plus large et beaucoup plus collective en liant ensemble des choses très diverses, des espaces, des lieux, des peuples en principe hétérogènes.

S. Le Péron : Cela dit, par rapport à ce parti pris de montage, il y a quelque chose qui me fait problème dans le film. On a dit que c'est un cinéma du nous, du collectif d'énonciation, mais dedans, il manque quelque chose qui relève de l'appréhension individuelle des différents rapports qui sont vécus dans le film. Par exemple, les problèmes et les échecs qu'il y a dans les expériences de la vie communautaire et de la transformation du couple, ils sont évoqués, c'est sûr, mais il y a une espèce de contentement d'ensemble, de bonheur, de tendresse, qui transparait, et qui est peut-être un peu trop beau.

T. Giraud : C'est pour ça que je disais tout à l'heure qu'il y a un parti pris de Kramer et de Douglas, quand on parlait à propos du film de l'extrême-gauche américaine. Elle n'est pas comme ça, d'un bloc, l'extrême-gauche, on sent qu'il y a des tas de problèmes, que ça part un peu dans tous les sens, et là, Kramer et Douglas interviennent, de façon forte, pour pointer le parcours, comme tu disais, et ce qu'ils font c'est de monter tous ces bouts, de les confronter en les faisant jouer les uns contre les autres, de les travailler en fait, de travailler ce qui est en germe, en transformation, comme on travaille la terre pour faire une poterie.

S. Daney : Pour en revenir au film, c'est vrai qu'il n'y a pas de fiction, au sens où il n'y a pas un *enjeu* fictionnel, mais qu'il y a quand même quelque chose qui se développe dans le film, et c'est l'accouchement. Et le parti pris du film c'est de faire en sorte qu'aucun événement ne puisse lui voler la vedette, et là, Jean a raison de parler de Dreyer au niveau de l'économie narrative, et c'est vrai qu'il ne faut pas faire passer le film comme une sorte de miroir absolu, fidèle : car le parti pris, c'est le thème de la renaissance, ce qui implique de n'aborder les problèmes objectifs qui sont posés aux gens dans le film que dans la mesure où eux en parlent, et dans les termes où ils en parlent, et donc pas sous forme de « problèmes ». C'est-à-dire que la seule chose qui va arriver dans le film, c'est quelque chose que l'on voit se préparer, et la scène de l'accouchement à la fin, c'est ce qui arrive pour *tout le monde et en même temps*. Donc, il n'y a pas de place là-dedans pour les problèmes individuels, sauf peut-être pour l'histoire du G.I. et aussi celle de l'établi, et ça c'est intéressant parce que ça rétablit le problème de la classe ouvrière, le problème de leur hors-champ.

C'est pas fini !

S. Toubiana : On a essayé de parler du film, et finalement on en a assez peu parlé. Mais il y a quelque chose qui m'a profondément touché après la projection : tout le monde s'est levé, et Jean a crié : « C'est pas fini ! » Il y avait le plan de la cascade après l'accouchement, puis les gens n'ont rien dit, nous-mêmes n'avons rien dit. On ne savait quoi dire après avoir vu ce film. Par rapport à ce collectif d'énonciation qui parle, ce nous qui tient le discours du film, on se retrouve très gêné d'être un public de cinéma. On se demande un peu ce qu'on fait dans une salle de cinéma à regarder un tel film, et tout de suite on a envie de rechercher les gens avec qui on peut former un collectif, pour dire comment on va porter le film, se le partager, définir son rapport personnel à ses idées pour les faire vivre, son rapport au collectif dans lequel on est inséré, on a envie de former un collectif de spectateurs, un collectif qui se serve du film. C'est un film qui nous dérange dans notre position passive de spectateur individuel.



Les autres et nous

par

Serge Le Peron

Le Festival de cinéma de Royan a centré cette année sa programmation sur « le Moyen-Orient et le monde islamique », en fait sur l'Egypte et les pays du Machrek, l'Iran et la Turquie. Ce parti pris du choix d'un axe empêche la dispersion et la consommation fébrile, courantes dans les festivals, et offre de réelles possibilités de rapporter les films aux situations concrètes de référence, permettant ainsi de sortir du discours exclusivement cinéphilique; les larges moments de débats aménagés dans l'organisation même du festival vont aussi dans ce sens : moments où l'on permet à ces films et aux problèmes qu'ils soulèvent de devenir « *sujets collectifs de discussion* », par où se révèle, dans les multiples aspects de cette prise de parole (demandes d'informations, informations, déclarations, prises de parti, étonnements, diversité des lectures...), la méconnaissance profonde (celle de l'Occident sur l'Orient : ce n'est pas n'importe quelle méconnaissance) au fur et à mesure de la découverte du « monde arabe et islamique ».

« Un monde » introduit par des films. En fait deux séries de films, qu'il est utile de distinguer : ceux réalisés par des cinéastes qui lui sont *extérieurs* ; ceux réalisés par des cinéastes nationaux, *de l'intérieur* (et pourrait-on dire à usage interne).

1. Sur l'extériorité

A travers cette première série de films, réalisés *par nous sur les autres*, se pose la question de la motivation. Qu'est-ce qui fait qu'un cinéaste met en scène une entité qui n'est pas d'emblée la sienne (un autre peuple, voire une autre classe, etc.). Les cases pour le classement sont déjà prêtes : goût de l'exotisme, sentiment d'internationalisme (prolétarien), visées (néo-) coloniales, attitude paternaliste (« il faut aider les faibles ! ») tiers-mondisme-ouvriérisme (« il n'y a qu'eux ! »), etc. Sans doute, il y a les bonnes et les mauvaises motivations, mais les rubriques seraient bien entendu à préciser, sinon à repenser. En tout état de cause, ces déterminations trouvent à s'investir et à se révéler, dans la manière dont il est rendu compte de cette *autre* réalité vivante, dont on en parle et dont on la fait parler; en d'autres termes, de la manière dont on traite de son extériorité. Partie du problème plus vaste propre à toute démarche cinématographique en tant qu'elle implique d'emblée *un regard sur*, une certaine autonomie par rapport à la réalité, donc une certaine « dose » d'extériorité. Ici on a affaire à des films faits sur d'autres peuples, et les positions y gagnent en netteté.

Pour certains, l'extériorité est mieux que revendiquée, elle est la situation, le système, *la chance*, qui permet la mise à distance nécessaire de l'objet : la constitution du point de vue externe préalable à l'objectivité. Ce point de vue externe, gage et garant de la *vérité sûre*, c'est la bonne démarche télé[1], mise en œuvre par l'équipe de l'Agence Française d'Images (Troeller, Deffarge, Rouleau) dans des films comme *Pirates*, *Pétrole et cornemuse*, *Sultanat d'Oman*, *Communistes depuis mille ans*, *les Carmathes du Sud-Yémen*. Il y a plus d'un point intéressant dans ces films et spécialement dans ce dernier qui parle des survivants d'une société égalitaire au Yémen démocratique, pays dont l'objectif est l'instauration d'une société communiste selon les principes marxistes. Mais la réalité y est proprement *saisie*, figée, et une voix *off*, hautaine et réductrice, nous permet juste de poser un regard sur une réalité qui pourrait à plus d'un titre nous parler et nous apprendre; cette mise à distance-là a pour résultat de l'éloigner de nous, tout en reproduisant l'idée de suffisance de notre situation et au bout du compte conforte les attitudes ethnocentriques, où l'autre n'est qu'objet muet de connaissance et jamais sujet actif de la parole.

1. Et il y en a de pires !

Cette revendication de l'extériorité ne se pose pas toujours dans les mêmes termes et ne produit pas toujours les mêmes effets. Il est certain, par exemple, que pour Edna Politi, dans son film *Pour les Palestiniens, une Israélienne témoigne*, cette extériorité-là, par sa proximité même, implique un engagement réel, tant le « sujet » veut être refoulé dans la population de l'Etat d'Israël[2]. Littéralement elle prend le parti de défendre et faire connaître le peuple palestinien, sans rompre présentement avec l'idéologie et le mouvement qui ont fait le malheur de ce peuple; d'où, évidemment, certains paradoxes. Ainsi, elle oscille d'un véritable point de vue interne au peuple palestinien qui ouvre de larges perspectives à un point de vue soudainement normatif, externe, qui entend contenir le mouvement qu'elle est amenée à aborder dans des frontières, géographiquement et psychologiquement, « sûres et reconnues », des limites qui puissent entrer en harmonie avec une partie de l'objectif sioniste.

2. Ici, on peut dire que *d'emblée* l'objet devient sujet

C'est sur un autre aspect de la situation des Juifs en Palestine que Shimon Louvish[3] prend appui pour parler des Palestiniens : leur situation de classe. Il rompt ainsi avec une extériorité à ses yeux secondaire (qui relève d'une identité non inscrite dans les rapports de production : être juif, être arabe) pour établir une solidarité, constitutive d'un point de vue, celui des opprimés juifs et arabes. Paradoxalement la découverte de l'autre le fait disparaître dans sa spécificité, et pratiquement dans son altérité même. Quoi qu'il en soit, la rupture de Louvish avec le sionisme permet de donner à voir les véritables mécanismes de fonctionnement de la société israélienne, la manière concrète dont sa finalité coloniale se manifeste de plus en plus, et de plus en plus aussi contre les masses juives elles-mêmes, en particulier contre les Orientaux. L'aspect fondamental du film de Louvish est qu'il montre des potentialités du peuple palestinien dans lesquelles les ouvriers juifs *devraient pouvoir* se reconnaître; et ce sont des potentialités révolutionnaires.

3. Dans son film : *To live in freedom in Israël-Palestine*.

C'est sur la base d'une solidarité avec un combat, un combat dans lequel ils reconnaissaient le leur, qu'ont été réalisés *Révolution jusqu'à la victoire* par le groupe News-reel, et *Biladi* par Francis Reusser. *Biladi* est un exemple de reportage révolutionnaire ; filmé de l'intérieur de l'espace et du temps révolutionnaires palestiniens (pris comme partie de l'espace et du temps révolutionnaires à l'échelle mondiale, donc dans lequel Reusser peut s'inscrire avec son regard spécifique), il se donne les moyens d'explorer les différents termes de son langage, la guerre populaire, en le faisant parler par ceux-là même qui en vivent les élans et en connaissent dans leur être les espoirs : les enfants, les femmes, les hommes, les vieillards ; le peuple palestinien après Karamé, avant Amman. Le film (ce regard) fonctionne *dans* ce langage et la voix *off* intervient dans son mouvement, au même rythme. Il reste aujourd'hui un témoin actif de cette période de l'histoire du peuple palestinien.

Et les cinéastes palestiniens réalisant un film sur « l'autre aile de la révolution arabe »[4] *(Les Vents de la liberté)* inscrivent cet autre de la même manière, comme partie intégrante, solidaire, active, du même devenir historique.

4. C'est ainsi que les Palestiniens désignent la lutte de libération au Dhôfar.



En haut : *Le Caire 30* de Salah Abou Seif
En bas : *La Terre* de Youssef Chahine



2. La parole de l'autre

Il faut d'abord noter ce qu'implique pour le monde arabe et musulman la possibilité de prendre la parole en France, à Royan ; ce que cela implique comme changement dans le rapport de force entre l'impérialisme occidental et les peuples arabes, même si, bien sûr, il est vrai que dans cette nouvelle attitude s'investit une part de tactique néo-coloniale. Il y a dans cette prise de parole et dans l'échange qu'elle suscite, une brèche de plus faite à l'idéologie coloniale qui continue de fonctionner, latente, comme fondement à des attitudes racistes par exemple : la rupture avec cette idéologie serait à la fois la condition et l'effet d'un réel échange.

Les films présentés à Royan évoquent quelques-unes des étapes de l'Histoire arabe contemporaine, de cette période où le monde arabe a décidé d'éconduire l'asservissement colonial, de lutter contre les archaïsmes, avec tout le cortège des espoirs et des déceptions qui accompagnent les grands moments de rupture. Des drames individuels et collectifs. Le drame ! il est de tous les récits de ces films; des récits aux décrochements brusques qui se présentent comme une cohabitation surprenante du tragique et du comique, de la permanente quiétude et des excès de l'instant; des récits dont l'unité est aussi évidente que l'extrême diversification.

Ces films se veulent d'abord réaction contre le passé, dont on extrait les tyrannies les plus odieuses, littéralement pour les « exposer » et condamner par là une organisation sociale, un état d'esprit féodal; état d'esprit tyrannique et archaïque porté (subi) et exposé par et dans des personnages de femmes, le plus souvent (*La Mer cruelle, Le Péché*[5]), sans que le statut de celles-ci soient d'ailleurs radicalement changé ou proposé au changement, dans la vie comme dans les films. La symbolique de la femme est parfois associée à celle de la terre; il lui arrive dans une conjoncture précise (celle du colonialisme par exemple, c'est-à-dire de la dépossession) de se recouvrir des mêmes termes : assise et cause du drame, de l'histoire; dans *Le Moineau*, elle devient enfin sujet actif de l'Histoire[6]. Par là s'imprime une marque nouvelle de la substitution faite dans la culture arabe contemporaine du Regard de l'Histoire au « Regard de Dieu », d'une pensée historique à une pensée mystique, substitution dont le premier acte et le plus difficile peut-être est de se pencher sur sa propre Histoire; quelque immense qu'elle soit. Et immense elle l'est, dans le cas de l'Egypte par exemple[7].

Cette parole prise sur le présent et sur l'avenir, elle est d'emblée pour nous, qui ne sommes pas les destinataires originaux, *parole collective à profusion* qui s'imprime avec toute la simultanéité propre à la culture arabe sur la bande image et sur la bande son : dans la trame même du récit (comme chez Youssef Chahine ou aux alentours du drame (comme chez Salah Abou Seïf). Les bruits de la ville. Celui des foules et des groupes sur les places et les terrasses de café; celui des voitures et des autobus remplis de monde; les haut-parleurs de la ville, ceux qui appellent à la prière et ceux des déclamations historiques : la démission de Nasser dans *Le Moineau*, son discours sur la nationalisation du canal de Suez dans *Kafr Kassem*[8]. Les radios toujours; celles des boutiques et fenêtres ouvertes par où s'élance la musique arabe, à Damas comme à Jérusalem, signe de la permanence. Et puis cette autre parole collective, la clameur des vendeurs de journaux, les premiers cris d'approbation par le peuple de l'événement, par où la rue inaugure le sens (la suite) qui va lui être donné, parfois slogans, mots d'ordre, révolte. C'est que le journal est, plus que partout peut-être, un symbole pour les Arabes, lié à la progression historique, à ses étapes, il est organe de régulation au milieu de ce foisonnement. Par sa temporalité, sa quotidienneté, il ordonne les événements de la ville suivant une narration chronologique. Il est l'objectif tendu du héros de *Le Caire 30* qui finit par pouvoir mêler ses cris à ceux des autres crieurs de la rue, signe de son triomphe; il est la preuve de l'avancée irrémédiable de l'Egypte, son irruption dans l'Histoire contemporaine : optimisme fondamental. Dans *Le Moineau*, cet optimisme un peu béat des héros de Salah Abou Seïf est banni : le journaliste est celui qui analyse, s'interroge et découvre, avant et pendant la guerre de juin 1967, les causes du désastre dans la pourriture du régime : la partie cachée des grandes envolées déclamatoires, la fin d'une illusion, d'une certaine conception de l'Histoire. Une vision beaucoup plus réaliste donc qui n'exclut pas une confiance totale dans l'avenir, et qui confère aux personnages de Chahine leur authenticité[9]. Car cette vie égyptienne qu'il nous restitue, même animée d'un mouvement historique, est complexe au niveau des

5. Respectivement film koweïten de Khalik Siddik et film égyptien de Henri Barakat.

6. On a vu comment se constituait la figure de *La Mère du Martyr* dans le cinéma palestinien *(Cahiers du Cinéma*, n° 254-255).

7. On pense ici au travail de Châdi Abdessalam dans des films comme *La Momie*.

8. Les Arabes l'appellent « Le discours ».

9. Il y a un rien d'irréel, quelque chose de la statue, dans le héros de *Le Caire 30*, la projection d'un discours déjà écrit. « L'authenticité » chez Chahine, c'est le primat donné à l'Homme égyptien (au peuple égyptien) sur le « discours historique » institutionnel, c'est-à-dire la véritable mémoire populaire.

individus et contradictoire au niveau de l'ensemble social. L'avancée suppose la sélection. l'élimination ; et le choix est l'objet d'un enjeu. d'un enjeu de classe. Le journal. la trace. le chemin. au milieu de cette simultanéité. n'est pas forcément écrit et porté par le même ; et les nouvelles régulations sont cause à leur tour de dérèglement. De ce dérèglement Chahine rend compte. dès 1958. dans *Gare centrale* : dérèglement entre les échéances décidées par d'autres et la temporalité populaire. La coupure en effet. n'est pas entre une avancée raisonnable — nécessaire — moderne. celle des dirigeants. et un immobilisme têtu et rétrograde — celui des masses — elle est entre deux temporalités. qui *revendiquent* chacune. non seulement l'accession à l'Histoire. mais aussi et conjointement *l'accession au sens* de l'Histoire. revendication sur laquelle apparaissent bientôt les écarts. se séparent puis s'opposent des voies qui ont été un temps (parfois) parallèles. Dans de nombreux cas les peuples se sont ainsi trouvés *dépossédés* de leur action (contre le colonialisme. contre l'arriération...). récente d'ailleurs. présente encore dans toutes les mémoires. La perte du sens. la confiscation de la maîtrise des choix. *l'aliénation* en un mot. C'est un thème fondamental de tout ce cinéma. restitué souvent sous les traits de l'aliénation mentale par où trouve à s'exprimer. par-delà les censeurs. le vécu des masses : il s'agit en particulier du vendeur de journaux dans *Gare centrale*. mais aussi du paysan de *La Vache* (film iranien de Dariouche Mehrdjoui). ou du cocher de *Umut* (film turc de Yilmaz Güney)[10]

Dans la période récente. l'expression de ces « dérèglements ». d'ailleurs plus explicitement rattachés aux instances politique et historique. le catalyseur du drame. c'est le problème palestinien. aussi bien dans la poésie et la littérature arabes que dans le cinéma. Ce n'est certes pas un hasard si les trois meilleurs films arabes de ces dernières années. ont pour raison centrale le conflit israëlo-arabe. Il catalyse les énergies populaires contre l'impérialisme donc; mais le combat palestinien est également l'axe sur lequel s'expriment les sentiments de l'Homme arabe contre la réaction et l'oppression *en général*[11]. Car le conflit n'est pas évoqué dans ces films. pour le plaisir de faire revivre. par une sorte d'instinct morbide. des situations tragiques. mais au contraire avec une lucidité frappante pour en tirer des leçons pour l'avenir. comme révélateur de la nécessité pour les peuples arabes d'assumer les fonctions historiques qui leur sont désormais assignées[12]. Et il est des champs de signification qui ne peuvent manquer d'apparaître prochainement : les usines et les banques font désormais partie de leur paysage. Sans doute le Moyen-Orient. la Turquie et l'Iran font désormais partie du « paysage mondial » et pas seulement parce que certains d'entre eux détiennent dans leur sous-sol de grosses quantités de pétrole.

Le Festival de Royan aura permis de les faire connaître ou mieux connaître : certainement il peut trouver un prolongement dans des programmations. à Paris et en province. de films arabes. turcs. iraniens. Ce serait très bien.

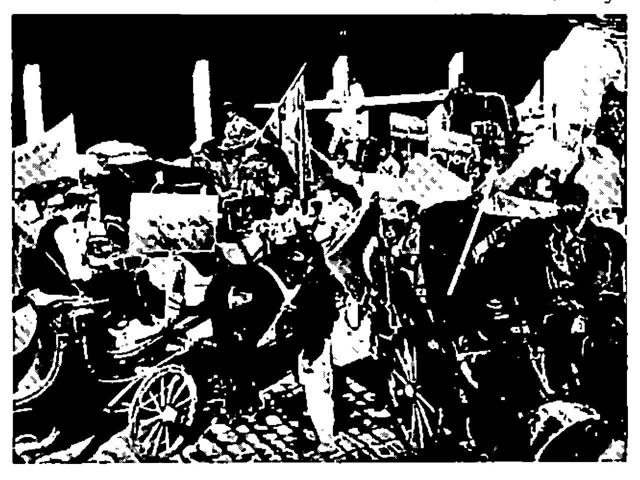
Serge LE PERON

10. Il leur faut beaucoup de talent et de ruse. Et ils en ont !

11. J. Berque. dans *Langages arabes du présent*. parle d'un roman de Jabrâ I. Jabrâ (romancier palestinien). central sur ce point : le personnage palestinien. par son tempérament tragique. y joue comme révélateur du drame des autres.

12. En ce sens on peut parler de *Palestines* à reconquérir

Umut de Yilmaz Güney



Entretien avec Shimon Louvish

(To live in freedom in Israël-Palestine)

Question : *Comment te définis-tu ?*

S. Louvish : La définition en tant que Juif ou Israélien est importante. Elle était à la base du débat de quatre heures que nous avons eu avec les Arabes et les Palestiniens à Royan. Je me définis comme un Israélien antisioniste, ce qui paraît étrange à pas mal de gens qui ne le comprennent pas très bien. Pour eux, un Israélien, c'est un sioniste. Ils acceptent la définition que les sionistes veulent leur faire accepter : étant un Israélien, vous devez être sioniste. Je suis d'origine juive, mais cela n'a qu'une signification culturelle. Je ne suis pas croyant, donc je ne suis pas juif par religion. Cependant, la seule identité nationale que je puisse avoir, est une identité israélienne Ce qui signifie d'abord · un être humain. Ensuite, il y a une question d'identité nationale : il y a une entité nationale israélienne dans cette région appelée Israël ou Palestine. Cette entité s'est seulement produite au moyen d'une injustice et d'un processus historique qui concerne les Arabes de Palestine. Ce problème existant, quelle solution lui trouver ? Pouvons-nous remonter l'horloge de l'histoire ? Devant cette injustice, devons-nous recréer le monde comme il était il y a 25 ou 50 ans ?

A mon avis, ce n'est certainement pas une solution socialiste. Nous devons tous travailler avec l'entité nationale existante, ce qui ne veut pas dire accepter la nature des régimes politiques. Il y a donc une différence à dire je suis un Israélien, et je suis sioniste. Et je peux être un Israélien antisioniste. Les Palestiniens ont un problème de définition devant cet étrange animal appelé Israélien qu'ils ont en face d'eux. Ils rejettent la définition d'une nationalité juive qui est la base du sionisme. Personnellement, je ne sais pas si les Juifs sont une nation ou pas. Je ne pense pas que les sionistes le sachent non plus. La preuve, c'est qu'il y a constamment des discussions en Israël sur ces questions de termes juridiques, de la définition du Juif, du Juif par religion — orthodoxe ou non, — etc. Donc si on refuse de définir le Juif comme une nationalité, et qu'on se trouve en même temps confronté à cet animal bizarre qu'est l'Israélien, et que l'on ne peut définir comme Juif par religion, — puisqu'il ne l'est pas, — alors il ne reste qu'une définition possible qui est celle d'une entité nationale israélienne. Dans le contexte actuel, je me définis comme un Israélien antisioniste, ce qui est . m'opposer à l'idéologie qui créa ma propre identité. Nous devons vivre avec ce paradoxe.

Question : *Pourquoi ce film ?*

Louvish : « To live in freedom » est né de mon expérience en Israël pendant mon service militaire entre 1965 et 1968. J'étais caméraman dans l'armée, filmant principalement (après juin 1967) dans les zones occupées (étrange début pour un antisioniste !). J'ai quitté Israël fin 1968 et commencé à faire des films politiques à Londres, d'abord sur l'Apartheid en Afrique du Sud, puis sur la Grèce des colonels. L'équipe qui était née de cette période décida de se tourner vers le problème israélien en 1972.

To live in freedom est un essai de présentation de certains aspects du conflit israélo-palestinien, en termes d'analyse socialiste. Le titre vient d'une antienne nationale israélienne qui dit à peu près ceci « Etre un peuple libre sur notre terre. » Dans le contexte du conflit, cela prend une signification ambigue : peut-on devenir un peuple libre aux dépens d'un autre peuple, et la liberté à ce prix, est-ce vraiment la liberté ? Comme le disait papa Marx : « Un peuple qui en opprime un autre ne peut pas être libre. »

Donc nous avons essayé en priorité de montrer ce que la « liberté » du peuple juif veut dire pour les Palestiniens. Mais nous avons aussi essayé de creuser sous la surface des aspects nationalistes, religieux et raciaux pour chercher les racines du problème, et si possible celles de la solution dans les différences et les structures de classe des sociétés israélienne et palestinienne. Evidemment, dans un film qui dure 54 minutes, on ne peut pas décortiquer tous les aspects d'un problème aussi incroyablement complexe. La force du film — contrairement aux écrits, — est qu'il peut éclairer visuellement certaines relations de classes. L'exploiteur israélien ramassant « ses » travailleurs arabes pour du travail en ville, c'est visuellement clair. La masse des Juifs orientaux aux alentours de Tel-Aviv, c'est également clair. Cependant, ce sont précisément ces aspects évidents et clairs des relations sociales en Israël qui sont niés et rejetés par la plupart des « analystes » de la situation. Nous avons accentué l'évidence depuis que la plupart des supporters du sionisme l'ont niée. Donc la première tâche d'un film comme celui-ci, est d'apporter des faits. Ensuite, il y a la question de l'interprétation. Nous avons essayé de montrer la ligne claire de la politique sioniste envers les Palestiniens qui se manifeste plus ou moins durement selon les circonstances. La ligne majeure, c'est la

domination dans la paix et la dépossession dans la guerre, et nous essayons de suivre différentes manifestations de ce passé et de ce présent.

Les documents utilisés dans ce film ont un double but : comme contexte historique réel et comme représentation visuelle du mythe sioniste tel qu'il apparait aux sionistes. A mon avis, pour comprendre le sionisme, il est nécessaire de l'approcher, non pas comme une chose diaboliquement artificielle inventée par l'impérialisme, mais comme un phénomène avec certaines racines et causes issues des aspirations du peuple juif. Ces aspirations — pour se libérer de l'oppression et de la discrimination — étaient elles-mêmes légitimes. L'argument sioniste est le renforcement de ces aspirations par une idéologie exclusive et une politique d'oppression et de discrimination envers d'autres. Cette politique a eu des incidences tragiques pour les Palestiniens et l'idéologie exclusive a eu des effets tragiques pour les Juifs en Israël ou en dehors, car cela a conduit au tribalisme, au racisme et au fascisme. Pour les Palestiniens, les conflits idéologiques et moraux dans le mouvement sioniste ne les touchent pas : vous êtes autant dépossédés si celui qui vous dépossède est un kibboutznik Mapam « social », ou est un fasciste Herut de la « Libre entreprise ». Pour les Juifs, et principalement pour ceux qui étaient à l'origine dans les mouvements d'aspiration socialiste, il était important de se convaincre — eux et les autres — que la colonisation de la Palestine était une entreprise hautement morale, et la renaissance d'un peuple opprimé. Nous faisons contraster les images mythiques des premiers pionniers juifs avec la pelle sur l'épaule ou des Juifs orientaux débarquant de l'avion et embrassant le sol de la Terre Sainte, et dansant à la récolte des oranges, avec la réalité et la vie actuelle : la position de « sous-classe » des Juifs orientaux dans la société juive, et les travailleurs palestiniens. Ou le kibboutz — rêve de socialisme, — tirant la plupart de ses richesses du propriétaire d'une usine qui emploie des salariés et agit comme n'importe quel employeur capitaliste.

Question : *Comment as-tu pu produire et réaliser ton film en Israël ?*

Louvish : Au départ, en termes techniques, le film a été produit à Londres. Je fais partie d'un groupe qui s'occupe de documentaires politiques. Nous avons fait des films sur l'Afrique du Sud en 1969, sur les colonels grecs en 1971. En tant qu'Israélien, avec deux autres personnes israéliennes du groupe, nous étions concernés par le problème et nous avons décidé de produire le film. Nous n'avons eu aucun problème particulier en tournant le film en Israël. Si vous êtes juif-israélien, vous avez pratiquement entière liberté d'expression : je peux dire ce que je veux sans être mis en prison. Un Palestinien qui dirait la même chose, serait très probablement arrêté. La propagande officielle dit qu'Israël est un Etat démocratique. Ce n'est pas une question de droits, mais de privilèges. C'est un privilège pour les Israéliens juifs de pouvoir dire ce qu'ils veulent. Jusqu'à maintenant, le régime israélien a considéré que les Israéliens antisionistes sont une très petite minorité, pas très effective. Si elle le devenait, la position du régime à leur égard changerait sans doute. Pour pouvoir faire ce film, nous avons tiré parti de notre position de privilégiés. Si un caméraman palestinien avait voulu venir dans la région où j'étais, on l'en aurait empêché. Par exemple, n'importe quelle équipe de télévision — israélienne ou non — peut aller filmer là où nous l'avons fait. Ils ne le font pas — non pas par manque d'autorisation — parce qu'ils ne veulent pas le faire. Evidemment, si un événement sensationnel survenait sur la rive Ouest, les T.V. le couvriraient.

Question : *Au Festival de Royan, nous avons vu trois films différents sur le même sujet : celui d'Edna Politi, celui de Lionel Rogosin et le tien. L'écrivain israélien Amos Kenan a dit que ton film serait très mal accueilli en Israël. Quelle est ta position par rapport aux autres films israéliens en général ?*

Louvish : Malheureusement, il n'y a pas, actuellement, de films politiques en Israël. Il y a eu très peu de films réalisés qui prennent une quelconque position sur le conflit israélo-palestinien, et israélo-arabe. Rami Levy a fait un film pour la T.V. israélienne, appelé, je crois, *Barricades*, composé de deux interviews parallèles : l'interview d'une famille israélienne et celle d'une famille palestinienne, les deux ayant perdu deux enfants dans la guerre de 1948. Il a filmé un Palestinien qui revient voir les ruines de son village dont il avait été chassé. Jusqu'à maintenant, cela a été le film le plus important réalisé en Israel sur le sujet. Quand le film fut visionné pour la T.V., cela causa un tel choc qu'il se passa trois ans avant qu'ils ne se décident à le montrer suivi d'un débat, et depuis ils ne l'ont pas remontré. Celui-ci, et peut-être aussi quelques courts métrages, est le seul exemple appréciable de films politiques que je connaisse en Israël. Donc le fait d'avoir tourné mon film en Israël est quand même assez unique. Amos Kenan avait probablement raison de dire que la majorité du public rejetterait le film, parce qu'il critique non seulement la politique gouvernementale, mais aussi l'idée de base de la croyance en un Etat juif comme entité sioniste — non pas israélienne, — mais entité spécifiquement sioniste. Ils n'accepteraient pas de telles critiques, illégitimes à leurs yeux. Ils accepteraient sans doute mieux le film d'Edna Politi, parce qu'à la base elle ne met pas en doute ce point. Il est important, si cela est possible, que son film soit vu en Israël. Elle espère le montrer et nous verrons les résultats. Le film de Lionel Rogosin est lui aussi important, surtout pour le public juif à l'étranger, parce qu'on y voit un Israélien et un Palestinien discuter de la situation, même s'ils sont en désaccord. Mais au moins, ils discutent en tant qu'individus, pas en tant qu'ennemis. Pour le public juif, ce problème est encore à l'état primitif. Pour le public israélien, c'est différent : il y a actuellement pas mal de discussions plus ou moins utiles entre Israéliens et Palestiniens. Mais ce film ne leur ferait pas remettre en question leurs positions. Il est vrai qu'à la T.V., on peut voir ce genre de dialogues. On les autorise de façon limitée. Par exemple, Ahmed Massrawa a été autorisé à parler à la T.V. israélienne, mais il n'avait pas le droit d'aller à Jérusalem, sauf pour l'interview. Il a senti que cela valait la peine d'y aller et de présenter sa position au public israélien. L'important, dans le film de Rami Levy, c'est que, pour la première fois, on a montré au public israélien le Palestinien comme un être humain, et pas comme une curiosité ethnique.

Question : *Ton film montre clairement que la règle en Israël, c'est l'expropriation. Y a-t-il en Israël des opposants à ces expropriations ?*

Louvish : Dans mon film, il y a une phrase qui dit que la majorité de la terre, dans les zones occupées, n'a pas été expropriée. Maintenant, le conflit entre ceux qui sont pour l'expropriation et ceux qui sont contre est une question de pragmatisme politique. Il y a ceux qui pensent que ce n'est pas en continuant l'expropriation des terres palestiniennes qu'on arrivera à un rapprochement avec les Etats arabes. Il y en a d'autres qui s'en fichent. A une certaine époque, Golda Meir a voulu tout à coup que les hommes d'affaires israéliens — privés et non militaires — cessent d'acheter la terre sur la rive Ouest. C'était une raison politique : ces hommes d'affaires étaient opposés à sa politique. Il y a toujours eu un conflit chez les sionistes à propos de ces expropriations. Les maximalistes veulent tout prendre en fin de compte. Les minimalistes sont opportunistes : ils changent tout le temps. Ils veulent l'amitié des Arabes mais leur prennent des bouts de terrain petit à petit. De 1967 à 1973, l'expropriation a été limitée, parce qu'à cette époque ils espéraient encore obtenir — en cas de besoin — la collaboration politique des Palestiniens traditionnels et féodaux, grands propriétaires terriens. Ils avaient besoin de se garder une porte ouverte qu'ils se seraient fermée en expropriant toutes les terres. Il ne me paraît pas impossible, qu'ultérieurement se retrouve la situation de 1948 : les gens s'enfuient ou sont chassés, et on

prend alors leurs terres. Cela ne se reproduira pas sans une guerre. Jusqu'à présent, le régime israélien avait besoin de présenter une image aussi « sympathique » que possible. Donc ces expropriations se faisaient lentement, discrètement.

Question : *Israël produit la machine de guerre : des militaires pour tuer, dans l'esprit impérialiste. Dans* Kafr Kassem *de Bohran Alaouie, on voit le mécanisme de cette machine.*

Louvish : Ceux qui ont fait *Kafr Kassem* se sont donné beaucoup de mal pour être « justes ». Ils y ont réussi sur pas mal de points et échouent curieusement sur d'autres. On peut voir *Kafr Kassem* comme un exemple du mécanisme de l'attitude israélienne envers les Arabes : la légitimité du crime. Mais je ne pense pas que *Kafr Kassem* le prouve, parce que cela nécessite d'approfondir la question de l'éducation, de l'endoctrinement israéliens, envers les Arabes, etc., beaucoup plus complexe en fait que ne le montre *Kafr Kassem*. Défendant la cause palestinienne, le film ne s'interroge pas sur le problème de la mentalité israélienne, ni sur le dilemme des Israéliens sur le sujet.

Question : *Tu penses qu'il y a un dilemme ?*

Louvish. Bien sûr qu'il y a un dilemme, surtout dans l'armée. L'armée a besoin de présenter ses activités sous un aspect moral. On ne peut pas seulement dire : «Allez-y, tuez tout le monde ! » L'armée a une certaine position idéologique, qui était supposée autrefois être socialiste, puisque supposée être l'armée du peuple. Il y a des contradictions et des problèmes au niveau de son attitude envers les Arabes. Que cela vous fasse plaisir ou non, il y a très souvent des ordres pour épargner les civils, ordres qui n'existent plus dans certaines situations. Dans *Kafr Kassem*, le colonel spécifie à ses hommes qu'ils peuvent tuer n'importe qui : civils, femmes, enfants. Comme le montre le film, ils ont été jugés et condamnés à des peines très légères. A cette époque, l'opinion publique israélienne approuva le procès et condamna le massacre.

Il y a d'autres exemples, après 1967, de situations similaires où l'opinion publique n'a rien dit parce qu'elle ne savait pas. Bien sûr, plus de gens sont tués, plus le conflit technologique s'accentue, et moins on fait attention au fait que ce soit des civils ou non. Pour le soldat d'infanterie qui tue des civils, c'est un acte physique très clair. Le pilote qui, en jetant ses bombes, tue des civils, peut boire tranquillement son café 5 minutes après sans avoir le sentiment d'avoir fait quelque chose. Il serait très intéressant d'étudier — par le film ou autrement le mécanisme de la société israélienne qui, par le biais de l'éducation, de la presse, de l'armée, déshumanise les Arabes. Ce processus conduit finalement à dire : si je tue un Arabe, ce n'est pas un être humain que je tue. Cela revient dans toutes les discussions sur le sujet. Il faut comprendre que les armées d'occupation sont souvent divisées par des contradictions internes : elles voudraient toujours apparaître « sympa », animées de bonnes intentions, pas comme des assassins d'enfants. L'armée américaine au Viet-nam a eu à faire face aux mêmes problèmes, et était profondément sensible à l'opinion publique et à l'image qu'elle présentait au monde. Le fossé entre l'image de marque et la réalité brutale se répercute sur le moral du simple soldat. Dans la bande de Gaza en 1969-1970 par exemple, les soldats israéliens furent profondément traumatisés par les actions entreprises contre les Palestiniens dans les camps de réfugiés. Ces problèmes et ces contradictions internes dans l'armée qui a une image d'elle-même « pure » et droite, sont un facteur significatif de la politique de l'Occupant.

Question : *Peux-tu développer ce que tu préconises : la création d'un Etat palestino-israélien, avec les deux peuples cohabitant.*

Louvish : L'opposition de gauche israélienne a, à la base, deux positions : l'une est la création de deux Etats (l'Etat palestinien sur la bande de Gaza et la rive Ouest). Pour l'autre position, beaucoup plus minoritaire, la solution des deux Etats ne résoudra pas le problème. Ce qui ne veut pas dire que si les Palestiniens réussissent à instaurer leur mini-Etat, nous ferons des barricades contre. C'est un fait que les Palestiniens, actuellement, préconisent la solution de deux Etats. A une certaine étape historique, une telle solution pouvait être la seule alternative à une guerre totale, dont les Palestiniens auraient été les premières victimes. Mais même si ce mini-Etat s'établissait, le problème demeurerait. Le fait est que nous avons deux entités nationales qui ont toutes deux des aspirations à une autodétermination nationale sur le même territoire. Et ces deux aspirations concernent la totalité du territoire. La solution, à mon avis, est de concéder que ces aspirations sont valables pour chacun. Il est juste et normal qu'un Palestinien puisse vivre non seulement à Hébron et Naplouse, mais aussi à Haïfa, Jaffa ou autre. Un Juif israélien qui veut vraiment vivre à Hébron, pour des raisons religieuses ou non, peut y vivre, à condition de ne déplacer personne. Les deux camps doivent réaliser que leurs aspirations à s'autodéterminer ne peuvent pas se matérialiser dans un Etat national propre. Cela veut dire : une coexistence de deux entités nationales dans une entité politique ou Etat, sans aucune discrimination. Pour moi, il est clair qu'une telle coexistence ne me paraît pas réalisable avec de vagues idées libérales de paix et de bonne volonté. Une telle coexistence va évidemment contre les intérêts des classes dirigeantes des deux parties qui profitent du conflit. Cela ne peut être que l'intérêt des classes laborieuses des deux parties.

Cette solution n'est réalisable qu'en termes socialistes. C'est peut-être idéaliste ou utopique, mais le problème demeurera tant qu'on ne fera pas un pas dans cette direction. Cela ne résout pas le problème des sionistes : la connexion du peuple juif à Israël. Le sionisme n'est pas capable de résoudre le problème des Juifs. Le problème des minorités juives ethniques, nationales, ou autres, dans d'autres pays où elles furent persécutées, existe encore. Le problème demeure, avec ou sans Etat sioniste. On ne peut pas le résoudre en disant : les gens n'ont qu'à se battre là où ils sont. C'est une bonne idée, mais pas toujours possible, comme pour les Juifs allemands par exemple. Si bien que le problème demeure comme faisant partie des problèmes non résolus des diverses minorités dans les Etats nationaux. Alors qu'Israël veut la « Terre Promise » pour les Juifs, nous voyons qu'elle est devenue l'endroit le moins sûr pour eux, et elle finit par reposer sur les Juifs de la Diaspora qu'elle prétendait « sauver ».

Question : *Tu as dit que le dialogue a été coupé après l'affaire de Maalot. Penses-tu qu'il y ait actuellement un dialogue possible sur le terrain ?*

Louvish : Le massacre de Maalot a coupé net un dialogue très vague et hésitant entre les Israéliens antisionistes de gauche et le K.D.P.L.P. de Hawatmeh qui était considéré comme la seule organisation palestinienne acceptant l'identité israélienne comme nature nationale plutôt que comme nature religieuse, et la seule organisation préconisant une lutte commune. Mais après Maalot, la plupart ont senti que Hawatmeh n'avait pas agi en accord avec ses principes.

Pourquoi des Israéliens de gauche, antisionistes, ont-ils pris une telle position ? La plupart des gens et la gauche israélienne antisioniste ne pensent pas que les Palestiniens, seuls, pourront venir à bout de la lutte israélo-arabe. Une lutte commune signifie deux parties. Pour Israël, il s'agit de la classe ouvrière et des Juifs orientaux opprimés. Mais la politique d'agression contre les Juifs orientaux n'aidera pas — même un petit potentiel — à rejoindre la lutte. Dans *Kafr Kassem*, il est dit : « Nous ne pouvons pas joindre notre lutte à celle des travailleurs israéliens parce qu'ils sont en position privilégiée.

En termes pragmatiques, c'est vraiment la situation actuelle. Mais c'est précisément cette situation qui renforce le sionisme et le régime israélien. Tant que les classes laborieuses israéliennes et palestiniennes continueront à être dressées les unes contre les autres, le régime et son ordre social seront saufs. Tant que les Palestiniens verront leur lutte uniquement en termes de libération nationale séparée de la lutte des classes dans la société israélienne, le conflit restera purement nationaliste, et moins il y aura de chances de gagner un appui éventuel dans la société juive israélienne. Mener une guerre uniquement nationale contre une société israélienne unie est évidemment possible. Avec l'aide égyptienne et syrienne, les Palestiniens peuvent un jour gagner une telle guerre, mais cette victoire serait tellement meurtrière pour les deux camps qu'elle la viderait de son sens, et arriverait « au mieux » à créer une Palestine où les Arabes dominants oppresseraient les Juifs, au lieu du contraire. Une telle fin ne se justifie pas à mes yeux. Maintenant, les Palestiniens sont tout à fait conscients de ce problème, et nous savons qu'ils discutent constamment de cette lutte commune et de son aboutissement, mais ils ont à affronter le problème de base qui est la communication avec la société israélienne.

Il ne suffit pas d'ouvrir un dialogue avec 200 ou 300 antisionistes de gauche, intellectuels pour la plupart, minorité coupée, de par ses croyances, de la totalité de la société israélienne. La seule façon de convaincre ou de changer cette société pratiquement exclusivement sioniste, est de communiquer avec elle, même si cela paraît inutile à bien des points. Cela ne veut pas dire négocier. Si Yasser Arafat veut négocier diplomatiquement avec Rabin, c'est son problème. Mais il est important que les Arabes de gauche essaient de communiquer avec des éléments israéliens qui pourraient être potentiellement des alliés. La plupart des antisionistes actuels étaient autrefois des sionistes. Je l'étais aussi. On ne naît pas antisioniste : on change sa position vis-à-vis de la société dans laquelle on naît. Mais on ne peut les faire changer que si on a de quoi les convaincre. Couper la communication et ne vouloir parler qu'à quelques-uns, cela ne donnera rien. Les Palestiniens acceptent cela difficilement. Evidemment, la plupart des discussions et des dialogues — même avec l'extrême-gauche israélienne — seraient peut-être inutiles. Mais on ne peut pas progresser sans discussions inutiles au préalable.

Il ne faut pas avoir peur de ce mot terrible : dialogue. Il y a 10 ou 15 ans, tout ce qui était israélien ou juif était tabou dans le monde arabe. Cette position a évolué. Avant que cela n'évolue, il y avait peu d'espoir : les gens s'engueulaient par-dessus des océans, et personne n'entendait ce que les étranges animaux d'en face disaient. Il faut que cette communication existe, aussi inutile qu'elle puisse paraître pendant un bon bout de temps. A moi, elle ne me paraît pas inutile. Le public israélien doit savoir que les Palestiniens veulent leur parler, la position officielle d'Israël étant de ne pas parler avec l'O.L.P. Il faut que les Palestiniens disent qu'ils veulent un dialogue, afin d'affronter la paranoïa de la population israélienne.

Question : *Qu'attends-tu de ton film ?*

Louvish : Israël et ceux qui la défendent vivent, — à un plus grand degré que beaucoup d'autres groupes sociaux, — sur des mythes et sur le sentiment de la totale justesse de leurs droits. Nous avons tenté de crever un peu les mythes et de noter les dangers d'une idéologie exclusive. Que le film ait un impact, cela dépend du nombre de gens qui le verront. Cela aussi est évident, aussi longtemps que les sionistes font pression sur les stations de T.V. par exemple, pour bloquer les projections. Nous avons même eu à Londres, l'aile droite du sionisme qui a essayé d'empêcher les projections avec des matraques et des bouteilles brisées, et le public juif n'est pas venu. Cela les arrange de dénigrer le film comme « propagande contre Israël », « antisémitisme », etc. —, et cela leur permet de retourner dans leur cocon et à leurs mythes, et de barricader les portes pour empêcher toute possibilité de réalité. C'est triste mais c'est ainsi. Nous continuerons à montrer le film, et il est aussi très important que d'autres films qui montrent la réalité, comme celui d'Edna Politi, soient réalisés et projetés. Nous n'essayons pas de faire des films seulement pour nous-mêmes ou pour les déjà-convaincus, mais surtout pour ceux qui ne sont pas d'accord avec nous mais qui, tout au moins, partagent un intérêt véritable dans la recherche des solutions justes aux conflits humains.

Propos recueillis par
Abdou Achouba DELATI
et Diane de SAINT-MATHIEU

CINEMA MILITANT ET ACTION CULTURELLE (2)

1
BILAN DE L'AGAVE

(Agence d'Actualités Audiovisuelles)

Le texte qui suit est une tentative de bilan de plus de deux années de fonctionnement de l'AGAVE. Par certains aspects il paraîtra insuffisant et principalement en ce qui concerne les problèmes de la réalisation. Néanmoins, par ces insuffisances mêmes, il est le reflet (positif et négatif) d'un débat collectif après ces deux ans de travail.

1973-1975...

Environ trente montages audio-visuels réalisés, dont une quinzaine est toujours en diffusion. Certains ont connu une diffusion très importante :

20 copies de **La carte de travail.**
35 copies de **Chili : de l'Unité populaire à la Résistance.**
60 copies des montages de formation...

— Un équilibre financier a pu être petit à petit obtenu. Aujourd'hui l'autonomie financière est totale : 80 % des recettes sont assurés par la diffusion des montages.

— L'ébauche d'une structure permanente de production/diffusion à partir de cinq groupes locaux : Paris, Nord, Normandie, Bretagne; Région lyonnaise. Ces groupes diffusent systématiquement les montages réalisés par les groupes qui produisent. Deux groupes produisent actuellement (Paris et Nord).

— Un réseau de diffusion occasionnel comprenant : M.J.C., Foyers de jeunes travailleurs, Comités d'entreprise, Unions locales de syndicats et quelques salles de cinéma.

OBJECTIFS ET PRINCIPES DE TRAVAIL

Le projet initial de l'agence, ce qui correspond à la période du 1er trimestre 1973, était de constituer l'équivalent d'une agence de presse mais utilisant un support particulier : le montage de diapositives. « Couvrir l'événement » et réaliser rapidement des flashes d'information sur les luttes des travailleurs en montages de diapositives synchronisées par magnétophone. Tel était le point de départ de la contre-information.

Très vite deux obstacles freinèrent cette première orientation. Sur quels critères décider de la réalisation d'un montage (quel événement « couvrir » plutôt qu'un autre), comment le diffuser ? De fait, la quasi-totalité des montages réalisés de cette manière ne fut pas diffusée. Et à ce stade la réponse sur les questions des critères et de la diffusion ne pouvait avancer.

L'expérience d'un montage réalisé avec ce qui allait devenir le Mouvement des Travailleurs arabes permit d'amorcer un déblocage de cette situation. **La carte de travail** fut donc un montage réalisé dans des conditions entièrement différentes. D'une part, ce n'était plus un simple flash d'information mais un magazine complet d'un quart d'heure sur la lutte des travailleurs immigrés contre la circulaire Fontanet-Marcellin en 1973. D'autre part, il fut conçu à partir d'une **proposition** des camarades immigrés qui comprenaient l'importance de la popularisation dans leur lutte. Cela nous permit déjà de mieux envisager le caractère de

notre intervention ; la popularisation n'est pas de l'information. Troisièmement, et ce n'est pas négligeable, il fut le premier montage massivement diffusé, à la fois par les camarades immigrés et par l'ébauche de réseau de diffusion de l'agence qu'il permit de constituer.

Cette première expérience positive principalement apporta donc quelques réponses aux deux questions qui nous préoccupaient avant tout à l'époque : sur quels critères choisir un montage, comment envisager la diffusion ? Les critères : importance politique, mobilisation, n'apparaissaient plus comme suffisants, encore fallait-il la **demande** par des camarades intervenant sur un front de lutte particulier, d'un instrument de popularisation. Demande sans laquelle nous ne voyions plus de possibilité de réaliser correctement à la fois l'enquête et la diffusion. La diffusion : lié à une lutte menée nationalement, le montage sur **La carte de travail** servit à la fois la popularisation de la lutte des travailleurs immigrés, et pour nous, la mise en place d'une ébauche de structure de diffusion (M.J.C., cinémas, foyers, etc.).

Donc, **La carte de travail** remit en cause le projet initial de contre-information. Les montages de popularisation semblaient correspondre beaucoup plus aux capacités organisationnelles et politiques de l'agence, en ce sens qu'ils étaient réalisés dans le cadre d'une collaboration/coproduction entre l'agence et des camarades intervenant sur un front particulier. Cela permettait d'envisager la solution des problèmes de l'enquête et de la diffusion qui n'avaient pas eu d'issue dans la conception initiale de contre-information. Par ailleurs, la contre-information lie étroitement la réalisation du montage à l'événement, à la mobilisation, au moment de la lutte. Passé ce moment, le montage perd son caractère politique agitatoire. Il n'y a plus qu'à le mettre dans un tiroir. C'est ce qui est arrivé à bon nombre de montages de ce type. Le montage de popularisation, au contraire, cela s'est confirmé par la suite, peut être réalisé au cours d'une mobilisation, il peut s'appuyer sur elle, mais son existence politique n'y est pas enchaînée. Il possède une certaine autonomie par rapport à l'événement. On verra plus loin comment il répond à la fois au besoin d'un instrument agitatoire mais aussi à un besoin différent qui se situe hors du contexte d'une mobilisation, un besoin d'ordre culturel.

Dans le domaine de la diffusion l'expérience de **La carte de travail** nous a donné quelques indications (systématisées par la suite) sur les perspectives d'implantation d'un réseau de diffusion. On s'aperçut donc qu'il était nécessaire de s'appuyer simultanément sur trois axes de diffusion : **a)** la structure de diffusion qu'offraient les comités d'organisation locaux des camarades immigrés ; **b)** un réseau « occasionnel » de contacts, M.J.C., comités de soutien, etc. ; **c)** un réseau fixe et permanent qui commençait à se manifester, sympathique au projet de l'agence et qui demandait à assurer une diffusion régulière des montages. Finalement, c'est une nouvelle conception d'ensemble de l'agence qui se dessina : **construire un réseau stable et permanent de groupes de production/diffusion de montages.** Cela au niveau de l'objectif général. Au niveau du principe de travail : enquêter, réaliser, diffuser, ces trois étapes devaient se situer dans le cadre d'une **collaboration** (donc à partir d'une demande) entre les camarades de l'agence et des camarades intervenant sur un front spécifique.

Par la suite, la plupart des montages réalisés le furent sur ce principe de collaboration/coproduction : **Chili : de l'Unité populaire à la Résistance, Prisons en France, L'école capitaliste, Palestine ; les enfants de la victoire, 4000 Marocains dans les mines du Nord,** etc. (voir catalogue plus loin) **(photo 1).** Du strict point de vue du développement de la diffusion le résultat fut très positif. La diffusion de ces montages nous confirma combien chacun des trois axes de diffusion renforçait les autres, et particulièrement le réseau stable et permanent.



Photo 1. PRISONS. « ... n'acceptons plus d'aménager nos conditions de vie, refusons-les ! »

Cependant, le critère de la **demande,** expression d'une nécessité politique née généralement de luttes ou de conflits ponctuels, n'avait pas levé pour autant toutes les difficultés du choix. Les demandes furent nombreuses et la diversité des productions alors réalisées, la diversité des enquêtes et des structures de diffusion, finirent par poser problème. La situation de collaboration/coproduction mit à jour certaines contradictions. Petit à petit le contrôle politique des montages s'amenuisait. L'autonomie de point de vue politique des camarades de l'agence n'avait plus de chance d'être préservée dans le cadre d'un éclectisme croissant. L'initiative, le contrôle politique, tant pour la production que pour la diffusion, tendaient à revenir de plus en plus à l'organisation « commanditaire ». L'agence devenait peu à peu l'emballeur de tract du politique. Mettre fin à l'éclectisme devenait une nécessité.

En réalité, ce qui est en cause, c'est la résolution correcte de la contradiction qui existe entre les militants sur le front culturel et les militants sur un front différent. La collaboration/coproduction est en fait une situation **d'alliance** entre militants engagés sur des front différents et caractérisée par les difficultés suivantes :

- Concilier autonomie de point de vue politique et unification à travers l'enquête.
- Prise en considération des éléments culturels et artistiques alors que la demande reste souvent celle d'un discours politique illustré.
- Contrôle partagé de la diffusion (lutter contre la tendance bouche-trou, utilisation limitée aux périodes de mobilisation, centralisation des éléments de critique, etc.).

Depuis la constitution de l'agence un certain nombre de camarades se refusaient à reconnaitre les implications de cette situation d'alliance développant de fait un point de vue suiviste. L'exemple d'un montage sur Lip qui ne fut jamais terminé pour ces raisons révèle la teneur de ce débat. L'enquête avait été menée par des camarades dont l'un d'eux participait en même temps à la réalisation du film des **Cahiers de mai** sur la grève. Un matériel important avait été collationné, mais d'une façon non sélective, sans cadre réel d'enquête ; d'où une première difficulté. A la réalisation, deux positions s'affrontèrent. L'une, exprimée par ces camarades, qui limitait le montage à la seule exposition de la ligne politique **minimale** des travailleurs de Lip, pour lesquels nous ne devions être que des porte-voix (il n'était pas question pour nous, disaient-ils, du fait que nous ne constituions pas une organisation politique, d'exprimer d'autres idées que celles des Lip, et encore en ayant soin de dissimuler leurs propres contradictions). L'autre position, tout en mettant l'accent principal du montage sur les aspects les plus positifs de la grève, essayait de dégager des éléments de réflexion et de discussion à partir de certaines contradictions, résolues ou non : rapports du Comité d'action avec les syndicats et les partis, méthodes de direction, popularisation et propagande, et particulièrement rôle de la violence révolutionnaire dont le degré de conscience était fortement marqué à Palente par l'idéologie non violente de la gauche chrétienne. Pour nous donc, populariser la lutte des travailleurs de Lip, c'était aller au-delà du seul appel au soutien de cette lutte et faire émerger des éléments de conscience politique clarifiés (violence, autogestion, etc.) qui pourront servir à d'autres travailleurs à élaborer leur propre ligne de direction après confrontation avec leur situation spécifique **(photo 2).**

A l'inverse, la réalisation du montage **4000 Marocains dans les mines du Nord** est un exemple que nous pensons positif. Ce montage intervient après deux ans de collaboration avec les camarades immigrés, il est axé sur la nouvelle politique d'immigration que Dijoud-Ponia mettent en place. Politique qui liera le travailleur à son patron, comme l'esclave à son maître, par le contrat de travail. La carte de travail subsistant comme simple bout de papier n'aura qu'une validité fictive puisque liée, en durée, au contrat. Or, dans le Mouvement des Travailleurs immigrés (entre autres le M.T.A.), le mot d'ordre principal est encore, en ce moment, carte de travail, carte de séjour pour tous. Il serait aujourd'hui suiviste, pensons-nous, de refléter simplement ce mot d'ordre. Nous avons, entre autres, à impulser ce débat, c'est aussi une tâche de militants sur le front culturel ; mais sans ces deux ans de travail commun, sans cette collaboration, il n'aurait pas été possible de développer un tel point de vue...

Bref il nous semble que les militants sur le front culturel **doivent établir une liaison de masse.** Ce qui revient à dire que la résolution des difficultés actuelles ne paraît pas avoir, pour l'instant, d'autre issue que la **capitalisation et la critique d'expériences communes aux militants du front culturel et à ceux d'autres fronts.** Concrètement, cela signifie pour nous l'arrêt de la collaboration/coproduction occasionnelle et son remplacement par une collaboration/coproduction suivie, durable et dans un nombre limité de secteurs d'intervention. Mettre en place une organisation de production/diffusion de montages stable et permanente, sur le front de l'intervention culturelle, sur la base d'une collaboration/coproduction de longue durée avec des militants intervenant sur un front particulier, c'est aujourd'hui l'objectif et le principe de travail de l'agence.

LE TRAVAIL CULTUREL

Que dire de notre expérience à ce sujet ? En ce moment peu de camarades dans l'extrême-gauche politique organisée semble comprendre l'importance de cette lutte sur le front de la culture, y compris par rapport à leur préoccupation principale, le parti et la prise du pouvoir. D'un autre côté, si l'on regarde la production de l'agence, le cinéma militant, ou encore le théâtre militant, on remarque combien la quasi-totalité des productions est dominée par le **discours** politique. Dépasser ce niveau semble être une préoccupation de tous ceux qui interviennent sur le front culturel.

De par notre expérience cette préoccupation nous est venue de ce qu'on pourrait appeler les limites de la contre-information (qui fut notre point de départ). Limites quant aux demandes exprimées (tant pour la production que pour la diffusion) et sans doute limites par rapport aux besoins. Par la suite, les montages de popularisation élargirent la conception de notre intervention. A coup sûr, ils représentaient un aspect d'ordre « politique », instruments de soutien,



Photo 2 : RUE DULONG. « Nous mourrons pour vivre... »

Photo 3 : LA PLUS-VALUE



d'information, de mobilisation (le cadre de diffusion en était la plupart du temps le meeting, la réunion de comités de soutien, aux moments chauds des mobilisations), mais aussi sans doute d'ordre culturel : reconnaissance d'une identité, d'une solidarité entre ceux qui luttent contre l'exploitation et l'oppression capitalistes. Que de tels montages continuent d'être diffusés alors que la conjoncture de lutte et de mobilisation dans laquelle ils ont été souvent conçus, a disparu, atteste d'un besoin qui dépasse celui d'un simple instrument de mobilisation et ne peut être que d'ordre culturel. C'est à ce double rôle (culturel et mobilisateur) que répond le montage de popularisation **(photo 3).** L'élargissement de notre conception du culturel provient encore de la réalisation de montages qui n'étaient liés au départ à aucune mobilisation, aucune lutte, les montages de formation aux principes de base du marxisme **(L'exploitation capitaliste, Classes et luttes de classes, L'État...).** La très importante diffusion de ces montages a montré l'existence profonde d'un besoin culturel d'ordre théorique. Il est sans doute beaucoup plus important qu'on ne pouvait l'imaginer puisqu'en ce moment plus de cent copies de ces montages circulent en France.

Ces premières expériences nous ont indiqué d'abord qu'il faut diversifier les thèmes d'intervention culturelle : popularisation, formation théorique et historique, vie quotidienne. Mais il faut aussi que les montages où (par habitude maintenant) domine le discours politique prennent de plus en plus compte des éléments spécifiquement culturels. C'est-à-dire de tout ce qui, dans l'enquête, vient à côté et avec le discours politique. Cela signifie repenser le travail d'enquête tel qu'il est pratiqué en ce moment. Et c'est par là qu'il faudra sans doute commencer si l'on veut transformer cette domination du discours politique sur le produit culturel. Pour l'instant, il faut reconnaître que de nombreux montages fonctionnent sur le style « documentaire » où domine une relation simple image-son. Un commentaire intervient et l'image apparaît, illustrant le commentaire. C'est la voix **off**, support en général du discours politique (voix de la vérité) qui renvoie à une image-administration de la preuve de ce qui est dit. On le dit et c'est vrai, puisqu'on le montre. Ce n'est pas là un problème propre au montage puisque le cinéma militant paraît le partager aussi. La correction de ce problème, apparemment de réalisation artistique, nous semble reposer principalement sur une **réorientation du travail d'enquête** en direction de manifestations d'ordre culturel **dans** et **à côté** du discours politique **(photo 4).**

Déjà, nous pensons reconnaître dans certains des derniers montages l'esquisse d'une telle tendance. Ainsi le rôle de la fête dans les luttes et dans la vie des travailleurs immigrés, fête qui n'est pas un spectacle mais un élément de la lutte, reconnaissance à la fois d'une identité culturelle en tant qu'immigrés et aussi manifestation d'une solidarité d'intérêts entre exploités (voir le montage sur les houillères). Ainsi encore l'importance du regard dans le montage de **La rue Dulong** (occupation du bureau de la main-d'œuvre de la rue Dulong par des travailleurs pakistanais et mauriciens) ; idée de regard vengeur, regard vainqueur, regard de frères dans la lutte par opposition au regard raciste, méprisant, que le travailleur immigré subit chaque jour... A l'inverse, un exemple négatif pourrait être trouvé dans le montage **L'école capitaliste**, où un élément culturel réactionnaire passe à travers un discours politique « juste ». Dans des projections, des militants de la C.F.D.T. ont fait remarquer qu'à côté de ce discours politique « juste » on trouvait une conception implicite de dévalorisation du travail manuel.

Peut-on dire alors que les projections de ce montage auront essaimé plus d'idées justes sur le caractère de classe de l'école en France... que d'idées fausses sur la dévalorisation du travail manuel... A coup sûr, l'élément culturel est là mis en défaut **(photo 5).**



Photo 4 « Ils m'ont dit... en France tu verras c'est bien ! »



Photo 5 PORTUGAL

CATALOGUE

LUTTES ET PROBLEMES SOCIAUX

Un terrain d'aventures : **RUE HECTOR-MALOT**, 12e arrondissement à Paris.

10 minutes, 68 diapos, réalisé par l'Agave en mai-juin 1973.

Un terrain vague inutilisé depuis sept ans dans un quartier dépourvu d'espaces verts ; des enfants, leurs parents et des habitants du quartier d'Aligre occupent, nettoient et aménagent ce terrain. Mais c'est une « propriété privée »...

L'école en France : **ET POURTANT ÇA COMMENCE PLUTOT BIEN.**

15 minutes, 80 diapos, réalisé en juin 1974. Coproduction AGAVE et J.O.C.F.

Dossier sur l'école, de la maternelle au secondaire. La course d'obstacles sélectionne « l'élite » : les enfants des travailleurs s'y brisent les dents...

Les éléments de base pour réfléchir et discuter sur le rôle de l'école capitaliste.

DE LA PRISON A LA REVOLTE.

12 minutes, 56 diapos, réalisé en collaboration avec le Comité d'action des prisonniers et d'anciens détenus, à partir de l'assassinat du jeune Antillais Patrick Mirval, à Fleury-Mérogis.

DE CHACUN SELON SES MOYENS, A CHACUN SELON SES BESOINS.

11 minutes, 62 diapos, réalisé avec le Comité de lutte des handicapés (handicapés méchants).

A travers le problème des transports, le problème de la place (ghettos, ségrégation, etc.) des handicapés dans la société capitaliste en France.

ACTUALITES INTERNATIONALES

TCHAD.

30 minutes, 110 diapos, réalisé par le GIRA (Belgique) et diffusé par le Groupe Information Tchad et l'AGAVE.

C'est l'histoire de la colonisation du Tchad. Le rôle des contradictions entre les régions et les tribus, contradictions renforcées par les colonisateurs. Le système féodal et colonial. L'histoire de la révolte populaire qui devient révolutionnaire, avec l'apparition du FROLINAT et l'organisation de la lutte politique armée contre l'armée française et le gouvernement fantoche de Tombalbaye...

Le Corps expéditionnaire français (4000 hommes) s'enlisera au Tchad...

CHILI : DE L'U.P. A LA RESISTANCE.

15 minutes, 80 diapos, réalisation AGAVE, coproduction Comité de soutien à la lutte révolutionnaire du peuple chilien.

Réalisé en octobre 1973, juste après le putsch de Pinochet et de la C.I.A., ce montage retrace brièvement les trois années d'Unité Populaire, en rappelle les aspects positifs et tente d'en analyser les faiblesses.

— Les preuves du rôle de l'impérialisme américain, le rôle de la bourgeoisie chilienne et de l'armée.

— L'opposition populaire qui s'organisait et débordait le cadre légaliste de l'U.P...

— Le putsch et la répression sanglante à partir des documents de l'Agence Gamma.

A paraitre en avril 1975 :

PALESTINE : LES ENFANTS DE LA VICTOIRE.

80 diapos couleur et noir et blanc.

Dans les camps de réfugiés, El Fatah organise et prépare les enfants à la Résistance.

PORTUGAL.

80 diapos, 15 minutes.

D'avril à septembre 1974, les grandes étapes de la lutte du peuple portugais pendant les six premiers mois après le coup d'Etat du 25 avril.

Le montage retrace les diverses stratégies des différentes forces politiques, particulièrement le Mouvement des Forces Armées (M.F.A.) et le Parti Communiste portugais (P.C.P.). Il se termine au lendemain des affrontements des 27-28 septembre.

Si besoin est, un dossier est disponible et peut être remis avec le montage.

Des camarades peuvent éventuellement accompagner la projection pour donner des informations plus précises et apporter des éclaircissements sur la lutte.

IMMIGRATION

VICTOIRE, RUE DULONG !
76 diapos, 13 minutes.

Reportage sur la lutte victorieuse de travailleurs arabes, mauriciens et pakistanais, à Paris, en mai 1974, contre la circulaire Fontanet-Marcellin.
Après plusieurs semaines de grève de la faim et de lutte, ils obtiennent leurs cartes de travail et de séjour et des stages de F.P.A.

RENAULT, à travail égal, salaire égal.
73 diapos, 12 minutes, réalisé par l'AGAVE.

La grève des O.S. de l'atelier des presses de Renault-Billancourt, au printemps 1973 : le problème des rapports entre les O.S. immigrés et les O.P. français.
A la fin de ce montage, MARGOLINE : grève d'usine pour l'obtention de la carte de travail.

LA CARTE DE TRAVAIL.
73 diapos, 10 minutes, réalisé par l'AGAVE en 1973.

Contre les circulaires Fontanet-Marcellin, les travailleurs immigrés en lutte : grèves de la faim, manifestations, grèves d'usines... pendant l'automne-hiver 1973 (depuis les luttes ont fait un bond en avant important).

Des travailleurs immigrés racontent et expliquent leurs conditions de venue en Europe, de travail, de logement, etc., mais aussi comment ils s'y sont pris pour lutter (ex. : l'occupation des locaux de la Direction de Citroën et du Bureau départemental de la Main-d'Œuvre).

4000 MAROCAINS DANS LES MINES DU NORD.
135 diapos couleur et noir et blanc, 25 minutes.

Dijoud-Ponia mettent en place une nouvelle politique d'immigration. Max Hecquet, patron des Houillères, conseille : « Faites comme moi ! »
Un nouvel esclavage : l'exemple appliqué depuis plusieurs années dans les Houillères de ce que sera la nouvelle immigration sauce Dijoud.

MONTAGES DE FORMATION

Une série de cinq montages est prévue, en coproduction avec le groupe « Vie Nouvelle », introduisant les notions fondamentales de l'analyse marxiste.
Déjà parus :

- **L'EXPLOITATION CAPITALISTE.**
20 minutes, 80 diapos.
Les notions de plus-value, sur-travail, exploitation, capital/travail, valeur, accumulation du capital...
Montage didactique permettant d'animer une étude ou une session de formation.

- **CLASSES ET LUTTES DE CLASSES.**
20 minutes, 80 diapos.
Suite de l'exploitation capitaliste.
Les classes sociales : définition économique et politique de leurs luttes.

A paraître :
- **L'ETAT** (courant 2e trimestre 1975).
- **L'IDEOLOGIE** (1975).
- **LE SOCIALISME** (1975).

2

Japon :

L'EXPERIENCE OGAWA

ACTIVITE CINEMATOGRAPHIQUE ET POLITIQUE D'UN CINEASTE ENGAGE

par Shinsuke Ogawa

Shinsuke Ogawa et ses jeunes camarades se sont groupés autour d'une production de films dans le but de s'engager dans la lutte des classes. Depuis 1968, dès leurs débuts, ils sont allés à Sanrizuka afin de s'unir aux paysans qui étaient alors en lutte contre le Pouvoir.

Pourquoi la lutte des paysans ?
Sanrizuka, c'est une zone agricole située dans la banlieue est de Tokyo. Les paysans y cultivent un sol volcanique depuis des centaines d'années et ils l'ont rendu fertile. Ils produisent des légumes pour Tokyo.
En 1966, l'Etat japonais décide d'y construire l'aéroport international de Narita. Le Pouvoir programme l'utilisation de cet aéroport international par la U.S. Air Force, ainsi que l'industrialisation du pays. Pour les paysans, cela signifie principalement et concrètement être réduits à la condition de journaliers.

Les paysans se sont immédiatement unis dans une **« Union des ligues d'opposition de Sanrizuka et de Shibayama contre l'expropriation »**.

En s'engageant aux côtés de cette lutte des paysans, **Ogawa Production** a produit six films jusqu'à aujourd'hui. Pendant tout le temps de leur travail (cinématographique et politique) à Sanrizuka, Shinsuke Ogawa et ses camarades ont étudié deux choses :

1. Ils ont étudié les méthodes d'organisation des paysans qui luttent depuis neuf ans pour empêcher la destruction de leurs villages. Les paysans retrouvent le système de relations sociales tel qu'il existait à l'époque féodale. Ils luttent en déterminant les positions à prendre dans chaque ligue d'opposition, dans chaque village. Toutes les ligues s'unissent dans l'Union des ligues d'opposition de Sanrizuka et Shibayama, mais l'Union ne peut diriger aucune ligne particulière de village. Car chaque village a ses propres relations sociales, découlant des travaux agricoles et autres. A Sanrizuka, les paysans mènent une lutte continue tout en modifiant les relations sociales déjà établies dans chaque village pour se garder de la répression et être en mesure de répondre aux questions concrètes posées par le Pouvoir. Ils ont utilisé leur organisation de travail agricole **« Yüi »** pour cultiver le terrain commun, dans le but de se procurer les fonds nécessaires à la lutte. Ils ont utilisé leurs réunions religieuses **« Kô »** : pour se lier d'amitié les uns avec les autres. Ils ont changé la fonction du système dit « du groupe des cinq paysans », que l'ordre féodal avait institué pour attribuer à cinq voisins la responsabilité d'un crime ou du non-paiement d'une dette incombant à l'un d'entre eux. A Sanrizuka, ce groupe est devenu l'unité d'armée paysanne.

Ogawa et ses camarades ont montré ces méthodes d'organisation et l'énergie créatrice des paysans dans leur dernier film tourné à Sanrizuka ; **Hameau de Hetta**.

2. Ils se sont trouvés devant un fait contradictoire à Sanrizuka. Car ce sont aussi des paysans qui travaillent à la construction de l'aéroport. Ils viennent de leurs pays dans le Nord, d'octobre à avril (période de neige), pour travailler comme saisonniers. Ainsi, les paysans pauvres, déclassés, devenus des journaliers, sont chargés de détruire les maisons et les terrains des paysans de Sanrizuka. Le « miracle japonais » a été fondé sur cette colonisation intérieure des paysans pauvres. Il y a cinq fois moins de paysans qu'il y a vingt ans. Ils sont devenus ouvriers temporaires, journaliers ou parias.

Les camarades d'**Ogawa Production** se rendent donc dans le quartier des journaliers pour faire un film leur rappelant les méthodes d'organisation qu'ils ont observées chez les paysans de Sanrizuka. Ils sont déjà allés au début de l'année 1974 à Yokohama, le plus grand port du Japon où se trouve l'un des trois grands quartiers où vivent les journaliers : Kotobuki.

Ils vont habiter à Yamagata, situé dans le Nord, où la production est principalement agricole, afin de vivre parmi les paysans pauvres de ce pays dont sont souvent originaires les journaliers de Kotobuki.

En même temps, ils veulent prouver qu'il est possible de réaliser un film documentaire de nature politique avec un petit budget. Ils témoignent de la possibilité de faire un film synchrone avec une caméra « Canon » et une mini-cassette « Sony ».

ENTRETIEN AVEC MAREO YUMOTO

L'IMAGE PRISE EST DIRIGEE PAR LE RAPPORT ENTRE CELUI QUI EST FILME ET CELUI QUI LE FILME

Question (Kazuhiko Kouni) : *L'une des difficultés du cinéma documentaire, c'est que l'on croit avoir perçu et montré la réalité d'objets ou de personnes dès lors que l'on a dirigé sur eux caméra et micro. Or, de ces images, prises arbitrairement, il ne ressort qu'une présentation déjà idéologique et conformiste de la réalité.* Comment as-tu abordé cette difficulté ?

Mareo Yumoto : Je vais essayer de raconter le début du tournage.

Au mois de février nous sommes allés dans le quartier de Kotobuki pour la première fois. Jusqu'à la fin du mois d'avril nous avons préparé les appareils. Nous y sommes allés aussi pour rencontrer des habitants, juste pour prendre contact avec eux.

Le 10 mai (1974) nous avons loué une chambre dans ce quartier. En mai tous les membres de notre équipe sont allés sur place pour connaître la façon de vivre des gens du quartier. Ce que nous avons vu était très différent de ce que nous savions. Leur manière de vivre est tout à fait différente de la nôtre, ce qui rendait notre travail plus difficile.

Ce que nous y avons fait alors, ça a été de boire ensemble avec les gens du quartier.

Quand nous avons vu les gens, ils nous ont demandé de boire un coup. Ils ont examiné notre façon de boire, quelles histoires d'ivrognes nous racontions et si nous étions intéressants ou non. Ils nous ont observés minutieusement. Bien sûr, nous le savions d'avance, mais cependant nous avons eu l'esprit tendu d'être ainsi examinés.

OUVRIR DES « HISTOIRES-JE »

A Sanrizuka nous avons compris que les paysans ne pouvaient pas s'unir si chacun d'eux n'avait pas pu résoudre sa propre histoire. Le fond du problème, je pense, demeure dans ces histoires individuelles que nous avons nommées « Histoires-Je » à Sanrizuka.

C'est difficile de débrouiller ces histoires et on n'a pas eu non plus l'occasion de les raconter. Dans cette ville de Kotobuki, il y a notamment des gens qui ont commis des crimes et qui ne savent pas parler de leur passé. Mais s'ils ne se disent pas les uns aux autres pourquoi ils en sont venus là, quelles rancunes et quels regrets ils ont, ils ne pourront pas agir ensemble. C'est à eux-mêmes de commencer à le faire. Entre eux ils essaient un peu de parler de leur passé. Mais ça marche très mal. Leurs paroles ne peuvent pas dépasser le monologue.

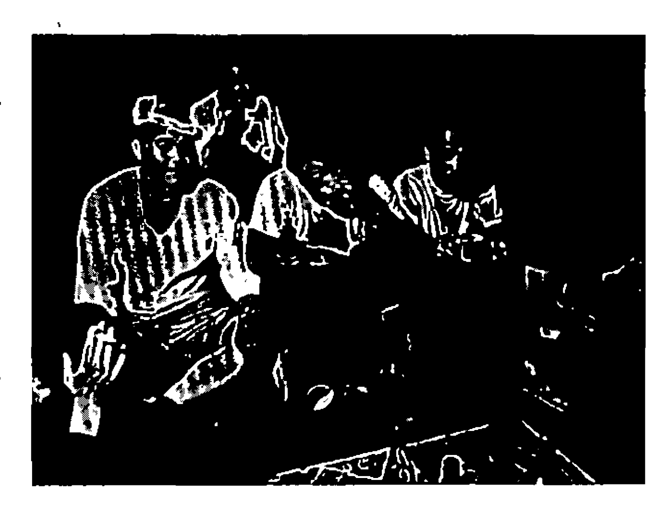
Nous voulons montrer le moment où ils essaient de découvrir un chemin dans leurs passés enfouis de leurs propres mains.

Pour tourner cela, nous devons participer à l'exploration du passé de chacun. Ce n'est pas abstrait mais concret de partager sa lourde charge. Par exemple, s'il nous demande de boire avec lui, il faut le faire. Il ne faut pas le refuser même si nous avons du travail. Nous avons peur, bien sûr. Parce que nous nous laisserons entraîner dans la bagarre, le cas échéant.

Question : *Shinsuke Ogawa m'a dit qu'un paysan se trouvant en face de la gendarmerie mobile lisait une bande dessinée et qu'il lui a dit en la montrant du doigt : « J'espère que ce héros superman viendra nous aider. » En montrant cette image, Ogawa a voulu faire un montage avec l'image de superman en dessin animé dans son film,* La guerre des trois jours. *On vous demande d'être superman. Mais vous ne l'êtes pas. Alors comment réagissez-vous ?*

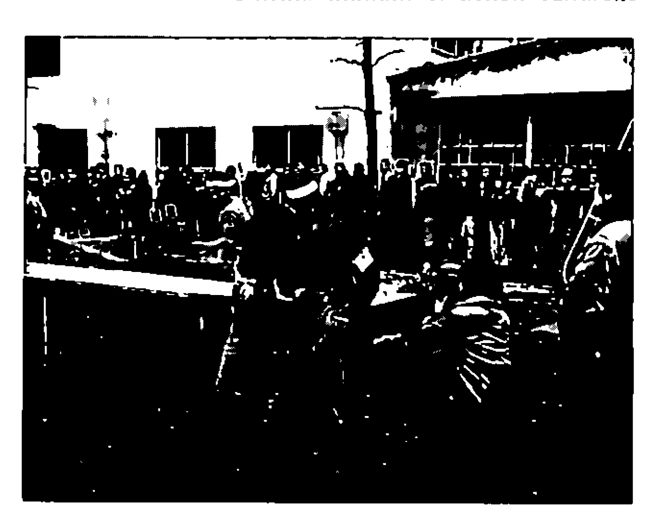
Note : Mareo Yumoto, dont nous reproduisons ci-contre les propos, a été l'assistant d'Ogawa pour plusieurs films et a réalisé lui-même : *Reste encore une chanson de liberté - Kotobuki : le quartier des journalistes,* en avril 1975.







M. Yumoto : Les habitants nous demandent d'être omniscients et omnipotents. Mais c'est sûr que nous ne sommes pas superman. Nous essayons de répondre à leur attente. Parce qu'il ne faut pas dire que nous n'en sommes pas capables si on veut les informer et tourner le film. Nous ne pouvons pas dire : « Nous ne sommes pas superman », mais nous ne pouvons pas tout faire. Alors nous participons à tout et nous partageons la charge de leurs problèmes.

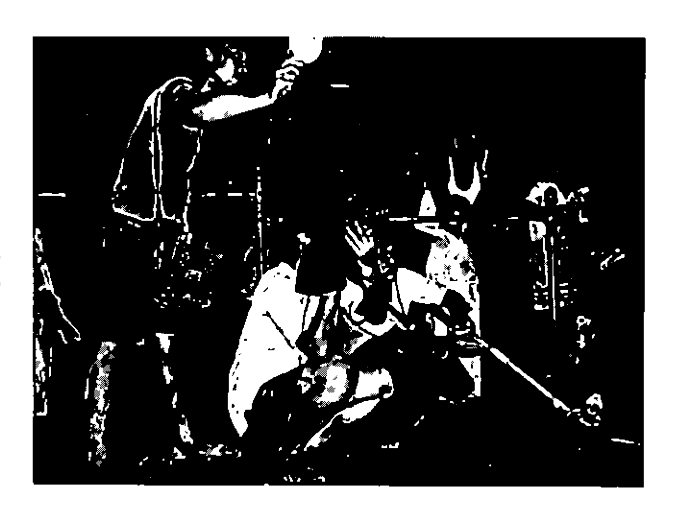


LA DIALECTIQUE D'ECHANGE

Pendant la fête d'été, M. Kubo (un de nos amis à Kotobuki) m'a demandé sévèrement des explications, lorsque nous avons filmé sans chercher à comprendre le sens de la fête. Dès le matin, il nous a cherché querelle. Nous l'avons mal reçu en lui répondant : « De toutes façons nous sommes occupés au tournage. » Enfin il a laissé exploser sa colère : « Finissons-en. Tu ne peux pas tourner ça. Tu ne vois que le Kotobuki de la fête. Viens. Finissons-en ! » Moi, furieux, je l'ai suivi pour me battre sans réfléchir. Sur le quai il m'a parlé sans ménagement ! «Si tu veux sincèrement filmer de vraies images de Kotobuki, regarde la réalité, je t'en prie. Elle n'est pas comme ça. Tu vois, les vieillards couchant sous le ciel à côté de la danse de fête et les gens qui n'y participent pas ? Je ne veux pas d'équipe de cinéma qui ne soit pas capable de comprendre nos désirs parce que occupée par le tournage. Vous êtes en tournage lorsque quelqu'un est en train de mourir. Si vous le laissez mourir pour le tournage, je ne laisserai pas des cinéastes comme vous rester ici. » J'ai bien compris. Et la faiblesse de nos relations avec les habitants pendant trois mois entiers, mai, juin et juillet, m'est apparue.

Jusqu'à ce moment, nous avions transféré des gens de leur prison de vie quotidienne dans l'espace cinématographique pour les prendre dans le film en leur demandant de raconter leur histoire. D'une part ils nous disaient leur conviction, d'autre part ils avaient une tâche difficile sur les bras, sans avoir de solution. Nous les avions simplement aidés pour préparer le tournage, et nous avions mis le film en dehors de cette relation avec eux.

J'ai demandé pardon à M. Kubo, ce jour-là. Le fait qu'il ait manifesté sa colère a été très précieux pour moi. Je lui en suis reconnaissant. Alors j'ai le sentiment d'avoir une dette envers lui. Je lui offrirai ce que je comprends de Kotobuki. Nous avons commencé à partager un lourd fardeau.



REGARDER DES ACTUALITES SE FRAYER LE CHEMIN

Nous avons essayé de nouveau. D'abord nous avons revu notre travail jusque-là. En partant du bulletin du film où nous notions tout, nous avons vu comment nous avons réagi, et encerclé en rouge ce que nous avons filmé.

Un homme avait des problèmes. Nous l'avons écouté. Ça s'est passé chez lui. Ensuite, en le filmant, nous lui avons demandé comment il ressentait ses difficultés mais au moment de sa souffrance, nous ne pouvons que rester auprès de lui..., sans caméra. A cause de ça on nous a dit que nous avions une attitude trop désinvolte. Nous nous sommes engagés à l'aider, mais nous n'avions pas pu faire notre métier de cinéaste en même temps.

A cette époque-là, MM. Yutaka Tanaka est mort. Nous l'avions déjà filmé. Il avait perdu un pied à la suite d'un accident de travail. Après cet accident, il avait commencé à boire. Il buvait trop. Nous nous sommes liés d'amitié et il est venu souvent dans notre chambre pour boire. Nous savions que ce n'était pas bien de le faire boire, mais si nous ne buvions pas avec lui, il allait au bar. C'est sûr que c'est mal de le faire boire. Je lui fais du mal objectivement, même si c'est lui qui demande à boire. J'ai cherché longtemps comment je pouvais faire quelque chose pour lui. A cette époque-là il est mort.



Sa jambe artificielle s'était cassée, il marchait avec une béquille, et il est tombé dans la rue. Il a été transporté à l'hôpital Nomura où il est mort. Pendant cinq jours on n'a eu aucune nouvelle. Quand il a disparu, nous, tous ses amis, l'avons cherché. Le cinquième jour on a reçu un avis que Yutaka avait été incinéré. Quel choc nous avons eu ! Personne de ses amis pour lui fermer les yeux, il a été réduit en cendres sans avis ! Nous avons été certains qu'il fallait tourner cette histoire pour nous acquitter d'une obligation.

Alors nous avons filmé de point en point les réactions des habitants. D'abord ils ont convenu de célébrer les funérailles de M. Tanaka. Jusque-là cela n'avait été fait pour personne à Kotobuki. Tatsu, un jeune homme de ce quartier, l'a proposé. Nous aussi nous avons préparé la cérémonie en tournant : préparant des baguettes d'encens, un autel de Bouddha et la photo de Tanaka. Pendant ce temps nous avons filmé en détail, en attachant beaucoup d'attention à l'événement.

Pendant les funérailles, il s'est passé beaucoup de choses... C'était M. Kubo qui lui avait donné la béquille. Sa mort lui a donné un coup. Il a dit : « Je l'ai tué. Il ne serait pas mort s'il n'était pas sorti en attendant sa jambe artificielle. » Il était fou de chagrin. M. Shimura lui a crié devant l'autel : « Ne soyez pas sentimental ! » Nous l'avons filmé. Il lui a dit : « Tu n'es pas le seul à pleurer sa mort. Le regret ne mène à rien. C'est du passé. Il faut s'efforcer d'oublier cette chose-là. » — « Jamais je ne te comprends. Je ne comprends pas le sentiment sans un but positif. A quoi sert la torture de toi-même ? » — « Qu'est-ce que je peux faire d'autre ? »

Nous avons tout filmé. Et ce tournage nous a fait trouver le chemin. L'idéologie s'est perdue. C'était la première fois que nous avions le regard fixé sur la réalité. Elle s'est manifestée dans la préparation de funérailles.

TOI QUE JE FILME, TU ES INFLUENCE PAR MOI QUI TE FILME

L'idée de faire des funérailles en commun est apparue. Tatsu l'a proposée. Alors nous avons pu imaginer comment ils lui répondraient. M. Kubo s'y est opposé en disant : « Ça ne mène à rien. » Tatsu, lui, a persévéré dans son opinion. Nous avons pensé que M. Kubo devait lui expliquer son avis et que Tatsu ne devait rien décider sans tenir compte de cet avis. Et alors il a donc fallu qu'ils discutent. Nous avons dit à M. Kubo : « Tatsu pense comme ça et toi ? Il faut lui dire qu'il ne faut pas être imbu de soi et qu'il faut regarder la réalité. Tu dois discuter avec lui. » Et à Tatsu, nous avons demandé : « que penses-tu ? » Nous avons discuté avec chacun d'eux. Nous les avons fait discuter l'un avec l'autre. Ce n'était pas une mise en scène idéale. Mais nous avions pu comprendre précisément la situation, la tâche de chacun, sa fonction...

LA RELATION ENTRE LES PERSONNES FILMEES EST INFLUENCEE PAR LES IMAGES ET LE SON PRIS

Les funérailles se sont passées sans problème. Deux jours après Mme Masako Irikura, alcoolique, est tombée dans son escalier et elle est morte. Encore une morte. Cela nous a fait beaucoup de peine.

Les habitants du quartier ont été complètement effondrés. Mais à nouveau on a décidé de faire les funérailles de cette dame. A ce moment-là M. Kubo, M. Shimura et Tatsu ont veillé devant le cercueil de la dame en buvant, et la discussion a commencé entre eux. Nous l'avons tournée.

M. Kubo leur a exposé le problème : « A quoi ça sert, ces funérailles ? Pendant que nous faisons ça, quelqu'un est en train de mourir. Que faire ? »

Shimura et Tatsu lui ont demandé des explications : « Mais que peux-tu faire d'autre ? Tu es toujours pessimiste. D'abord tu dois agir. »

Kubo : « Bien sûr. Je ne fais rien. Mais Shimura, qu'est-ce que tu as changé dans ce quartier par tes activités depuis huit ou neuf ans ? Qu'est-ce qui a changé fondamentalement ? »

Shimura : « Ce que tu dis ne prouve rien. Chacun doit commencer d'agir . »

Kubo : « Oui, bien entendu, mais il y a autre chose. »

M. Kubo a soulevé le problème des gens qui ne peuvent pas se rétablir. Celui qui ne peut pas recevoir le bénéfice de l'aide sociale n'a pas d'espoir. Son visage devient noirâtre, très maigre et, en rendant du suc gastrique brun, il meurt de cirrhose. Il y en a beaucoup, mais nous ne pouvons pas les aider. Nous ne pouvons qu'enregistrer leurs discussions. C'est inutile, mais c'est tout ce que nous, cinéastes, pouvons faire. Alors nous sommes obligés de partager leur fardeau. En le partageant, nous espérons leur répondre. Nous cherchons sincèrement la réponse et là est notre rôle. Nous voulons nous-mêmes trouver la réponse à la question de M. Kubo, qu'il ne peut pas bien préciser. Pendant un mois nous l'avons cherchée, et puis nous sommes allés filmer le bistro « Hamako ».

Après le tournage de la scène du bistro, qu'est-ce que nous avons trouvé ? Nous non plus nous ne pouvons pas le préciser. Ça sera peut-être...

Pour les habitants de ce quartier, les jours de fête de Nouvel An, où il n'y a pas de travail et où l'hôpital est fermé ainsi que le service social, sont les jours terribles. Pendant le Nouvel An ils doivent survivre. Je suis sûr qu'on peut trouver une dynamique. Nous voulons tourner ce processus en nous y engageant.

Nous voudrions leur faire voir dans notre film ce que l'on ne peut pas expliquer par le mot : « Soyons unis » ou « Partageons ensemble nos lourds fardeaux ». Nous voudrions leur préciser par notre film ce que M. Kubo a voulu dire. Nous intervenons dans les relations humaines des gens de ce quartier par nos « rushes » et aussi par nos films déjà faits, et puis si leur mouvement commence à se manifester. Le film que les habitants aiment n'est pas seulement celui du souvenir, mais encore... C'est aussi un film où ils trouvent tout ce qu'ils nous ont enseigné, mais aussi tout ce que nous avons reproduit...

Nous leur répondons ce que nous avons trouvé de nouveau. C'est notre espoir.

Une autre image de Kotobuki, celle que nous avons trouvée. Ce n'est pas la même que celle de M. Kubo, ni la même que celle de M. Shimura, ou de Tatsu. C'est uniquement la nôtre. Nous intervenons encore par la nôtre, pour animer leurs relations humaines.

Entretien réalisé par Kazuhiko Kouni, publié dans le numéro de décembre 1974 de la revue *Bijutsu Techô*.

NOTES, INFORMATIONS, CRITIQUES

Grenoble

Le festival international du film de court métrage de Grenoble s'est transformé cette année en festival de court métrage et du film documentaire. Des longs métrages documentaires étaient présentés dans la sélection officielle qui du même coup devenait plus intéressante, mieux suivie, de meilleure qualité que les années précédentes. (Il faudrait rajouter les projections parallèles, le panorama du court métrage français, les débats sur « Cinéma et Tiers Monde ».) C'est au moment où il atteint une certaine maturité, où il devient même indispensable, qu'on parle de l'échelonner tous les deux ans. Des raisons très simples peuvent expliquer qu'une telle menace pèse sur lui : le court métrage et le film documentaire ne sont pas reconnus dans leur spécificité ou leur utilité, ne sont pas reconnus par la profession : distributeurs et exploitants.

C'est un peu pour montrer à tous, au public comme à la profession cinématographique ou aux pouvoirs publics, qu'il est intolérable que le court métrage et le documentaire n'aient pas la place qu'ils méritent, que les organisateurs et le jury n'ont pas récompensé un film, mais sélectionné quinze produits pour qui sont achetés les droits d'exploitation non commerciale. C'est donc une aide à la distribution parallèle, plus utile indéniablement qu'un quelconque trophée.

Parmi ces quinze films, plusieurs films militants :

La lutte de libération en Namibie (Suède. Rudi Spee) nous informe sur une lutte peu connue en Europe, la lutte menée sous la direction du SWAPO contre le gouvernement d'Afrique du Sud : lutte armée pour l'indépendance nationale dans cette région du sud-ouest africain. Le film replace la lutte actuelle dans le cadre de l'histoire de la Namibie : colonialisme allemand, puis annexion par l'Afrique du Sud après la deuxième guerre mondiale, incapacité de l'ONU de régler le problème alors qu'elle en avait la charge.

Un paysan vient témoigner sur la situation actuelle : l'oppression, la torture, la guerre économique du fait de l'occupation sud-africaine. Le vieux paysan montre les plaies sur son corps, comme la trace de l'oppression impérialiste. Il a été torturé parce que soupçonné de travailler avec le SWAPO. La lutte armée a débuté en 1966 : le film a été tourné dans les maquis du mouvement de libération. On assiste à un meeting de l'armée de libération où un dirigeant explique les buts du mouvement : oser combattre, savoir pourquoi combattre. Un paysan raconte sa rencontre avec le SWAPO et les bienfaits immédiats de la lutte de libération : on assiste à une séance de service médical populaire car le SWAPO forme des médecins aux pieds nus, anciens paysans, mineurs ou pêcheurs qui apprennent à la population à se soigner contre les maladies « impérialistes » (l'Afrique du Sud déverse des produits toxiques sur les régions où le SWAPO est présent).

Fighting for our lives (U.S.A. Glen Pearcy) est aussi un film sur l'impérialisme (américain), vu de l'intérieur. Longue grève d'ouvriers agricoles, en Californie grève de Chicanos : Américains de nationalité, Mexicains d'origine et de culture, victimes de l'exploitation capitaliste *et* du racisme des blancs. Toute la communauté est en lutte, aidée par le syndicat des ouvriers agricoles, contre les patrons, contre le syndicat des camionneurs (ceux qui profitent de l'impérialisme, sorte d'aristocratie ouvrière très fortement organisée dont on sait le rôle qu'elle a joué au Chili dans le processus contre-révolutionnaire) et contre la police américaine. La lutte dure plus de 140 jours, des piquets de grève sont mis en place, le boycott du raisin et de la laitue est organisé ; les ouvriers agricoles expliquent aux consommateurs qu'il y a du sang sur le raisin qu'ils vont acheter. Les policiers tirent, tuent deux ouvriers (dont un travailleur arabe : on assiste à l'enterrement dans le respect de la langue et de la culture arabes), les camionneurs créent leur milice et ratonnent les Chicanos. Répression, violence et résistance collective des hommes et des femmes criant « viva la huelga, viva la unioń, viva la virgén de Guadalupe », sans démordre, jusque dans les cars de la police lorsqu'ils sont arrêtés.

Lutte collective acharnée, chansons et deuils, mélange éternel de l'optimisme et de l'esprit tragique dans le moment précis où une communauté soudée (parce qu'elle a les mêmes intérêts de classe !) affronte l'appareil d'état impérialiste en sachant qu'elle ne peut avoir recours qu'à sa propre histoire, son propre courage, sa culture pour y puiser la légitimation de sa révolte. Un film exemplaire qui nous aide à délimiter les frontières à l'intérieur même de la Babylone : le tiers monde est aussi dans l'Amérique.

Ich war, ich bin, ich werde sein (« J'étais, je suis, je serai » ; R.D.A., Heynowski et Scheumann) est un scoop filmique au sens propre du terme : les cinéastes ont réussi à filmer dans les camps de Pinochet, *en rusant*. Qui dit ruse suppose que quelqu'un est mystifié ; ici, c'est Pinochet et tous les généraux, tous les responsables de camps qui sévissent au Chili. Chaque plan filmé à l'intérieur des camps de Chacabuco ou de Pisagua servira comme témoignage de l'atrocité de la répression des militaires chiliens ; chaque image est une pièce à conviction contre l'ennemi, elle sert aussi à identifier le plus grand nombre de vivants à l'intérieur des camps, elle servira aussi le jour où il faudra demander des comptes aux responsables de la Junte chilienne.

La dictature chilienne est quotidienne et cynique, il suffit d'écouter le responsable du stade national de Santiago : il montre à la caméra la courbe des entrées de détenus (le chiffre maximum a été de 5369 arrêtés), il montre le menu des prisonniers, la valeur diététique des repas, le nombre de vêtements et de couvertures distribués. Son problème est un problème de rationalité : comment mettre le plus grand nombre de prisonniers dans un espace clos, avec un nombre limité de couvertures et de matelas !

Les cinéastes ont pu filmer pendant un assez long moment à l'intérieur de Chacabuco, en interrogeant les militants. Dans les pires conditions de détention (le camp est dans un des déserts les plus rudes du monde) la vie et la résistance s'organisent. Plusieurs détenus sont d'anciens journalistes de l'Unité Populaire. On leur a donné l'autorisation de faire un journal à l'intérieur du camp. C'est du même coup le moyen de se rencontrer, d'écrire, de s'adresser à tous les détenus. Les responsables du camp, parce qu'ils sont aussi des artistes, ont organisé une sorte d'atelier d'artisanat où les détenus peuvent sculpter le bois. Ce qui était pensé comme une pure occupation, un passe-temps donnant l'illusion de la liberté, devient un atelier d'artisanat militant, le lieu où se constituent les objets d'art qui témoigneront pour l'Histoire de ce qui s'est passé avec le régime de Pinochet.

Le camp de Chacabuco se trouve sur le territoire d'une ancienne mine de salpêtre : c'est le lieu d'une oppression séculaire, puisque la mine appartenait aux Anglais au début du siècle. Les détenus ont trouvé une vieille pelle avec la plaque d'un ouvrier des mines. Ce manche de pelle a été encadré, il leur sert de mémoire, il se range dans le musée des luttes du peuple chilien contre l'oppression, il inscrit les luttes actuelles dans l'histoire des oppressions et des révoltes.

Serge TOUBIANA.

Grenoble et d'autres festivals européens accueillent aujourd'hui des films du tiers monde. De dures contraintes politiques dans leurs pays d'origine font que ces films de lutte sont principalement diffusés en Occident. Si ces films, souvent seuls témoins *ici* de l'identité des peuples et de leurs luttes, n'entraînent pas de mobilisation immédiate contre l'impérialisme qu'ils combattent, le terrain gagné à l'intérieur même de nos media constitue pour certains un enjeu important.

Ainsi, dans *Haïti, le chemin de la liberté* (1975), Arnold Antonin présente le premier manifeste filmé pour la libération des sept millions d'Haïtiens (dont plusieurs millions en exil). Le film — le premier film haïtien jamais réalisé — retrace les souffrances du peuple haïtien et dénonce la collusion U.S.A. — Duvalier. Il dénonce aussi le folklore « vaudou-tonton macoute », toujours donné comme unique raison mythique de la misère haïtienne et qui a en fait fonctionné comme un cache idéologique. Ce film parlant haïtien a donc démonopolisé l'information régie par l'impérialisme, un pas important en ce sens.

A l'autre bout, un court-métrage présenté dans le cadre d'une rétrospective, donnait un exemple positif de mobilisation par le film des masses des métropoles impérialistes contre l'impérialisme même. Il s'agit de *Vive les dockers* (1950), de Robert Menegoz. S'adressant aux travailleurs français en pleine guerre d'Indochine, il expose la réalité d'une lutte menée par les dockers des ports qui exportaient des armes vers l'Indochine, leur refus de charger ces armes, la répression qui s'ensuivit avec comme conséquence le durcissement du Mouvement, la solidarité « paysans-ouvriers-marins » qui permettra l'arrêt prolongé de tout envoi d'armes.

Fred SIKSOU.

Sur *La Brigade* de René Gilson

Le cinéma français, on l'a vu récemment (voir notre dernier numéro) fait aujourd'hui une grande consommation de marginaux : exclus volontaires, loubards, « anormaux », minorités opprimées, révoltées ou plus simplement ignorées. Dans la plupart des cas il s'agit pour ce cinéma de différer la reconnaissance du spectateur en lui proposant une image spéculaire de lui-même plus ou moins inattendue, et érotisée. Le cinéma « naturaliste » a pu ainsi postuler au fond de la représentation de l'autre une identité plus profonde, plus fondamentale. Il s'agit toujours de la résorption d'une différence, de cette résorption donnée en spectacle. La crasse des hippies, le parler des loubards ne sont jamais que des faux semblants derrière lesquels on retrouvera l'Homme, débarrassé de ses masques dérisoires. L'Homme, c'est-à-dire le petit bourgeois français de 1975.

La difficulté commence quand cette image spéculaire ne se résorbe plus aussi facilement, quand le « narcissisme des petites différences » dont parlait Freud se trouve menacé par une altérité plus radicale. C'est-à-dire quand le marginal n'est plus mon double imaginaire, celui qui vit dans *mes* marges (comme les habitants du canal Saint-Martin dans *L'Ibis rouge*) mais mon Autre (l'immigré, le fou, l'Arabe, etc.). Ou bien encore quand il campe dans les marges du passé, de l'Histoire. Marginaux d'aujourd'hui *et* d'hier : Lacombe paysan (comme il y en a aujourd'hui pour venir hanter l'imaginaire urbain) et milicien (comme il y en eut), ou bien le héros de *La Brigade*, de René Gilson : immigré (comme il y en avait déjà) et résistant (comme il y en eut aussi). Marginalité dont l'altérité, dans *La Brigade* (langue, mode de vie, discours) ne se dissout pas instantanément dans les catégories français de cœur, résistant, gentil contestataire... Marginalité sans gratuité, signifiante historiquement et politiquement (elle n'élude pas la question de sa lutte contre un pouvoir de classe précis ; elle renvoie aux véritables marginaux de la France d'aujourd'hui, ceux que l'on ne filme (presque) pas : les immigrés).

Et c'est là sans doute, sur cette question de la représentation de l'image spéculaire de la marginalité, que se situe l'échec relatif du film. Là où justement un film comme *Dupont Lajoie*, malgré les importantes réserves qu'il nous inspire (*cf.* dernier numéro), marque un certain nombre de points décisifs : en incluant *de force* à l'intérieur de la représentation naturaliste des *corps étrangers*, en désignant cette irruption (celle des immigrés) comme un scandale (scandale dans le cadre où elle intervient : lieux familiers et intimes de la France petite-bourgeoise : campings, familialisme et T.V. ; lieu, non moins balisé par le spectateur, de la comédie française naturaliste). Scandale pour le raisonnement raciste (celui qui se

prétend antiraciste *à condition* que chacun reste chez soi, les immigrés sur le chantier, les vacanciers dans leur domaine). Scandale donc de transgresser la ségrégation implicite imposée par le naturalisme et le pouvoir, et dont Boisset filme méritoirement les effets immédiats : le lynch, exclusion de l'Autre hors du camp — et hors du champ.

C'est cette représentation de l'hétérogène comme scandale, comme coup de force filmique et idéologique, qui fait défaut à *La Brigade*. Tout ce qui échappe au pur dénoté des actions est pris dans un système de connotations bâtard (Bouise, membre français du réseau, connote militant C.G.T. et père spirituel, les scènes de vie quotidienne font intimiste « à la manière » du cinéma des pays de l'Est...), où la marginalité des héros n'est jamais située d'un côté ou de l'autre du camp des représentations majoritaires. D'où l'absence, au niveau de l'imaginaire (qui est celui en jeu en priorité dans le racisme), de l'altérité très forte que peut représenter l'immigré ou le paria, et même sa naturalisation involontaire par le récit.

L'enjeu du film de Gilson, c'est de proposer une marginalité qui — enfin — ne rate pas son rapport à l'histoire. Seul contre tous dans le cinéma français, il tente d'articuler marginalité et orthodoxie, de montrer des gens qui basculent du bon côté (orthodoxie pieuse) en raison même de leur marginalité. La difficulté, c'est qu'il est impossible de s'installer *d'emblée* dans la marginalité, de passer par-dessus la doxa, la norme, toutes les figures du même (et donc au niveau filmique le naturalisme comme moment de l'identité au cinéma). Sinon, c'est la place même de l'autre comme Autre que l'on risque de recouvrir.

Pascal KANE

Catalogue de *Cinéma Libre*

Les aléas de l'histoire qui avait amené à leur création avaient fait que deux groupes de diffusion s'étaient constitués, dont la distinction essentielle résidait, dans le choix des formats qu'ils utilisaient : l'un *Cinéma Libre*, diffusait en 16 mm, l'autre, l'*APIC*, produisait et diffusait en Super 8.

Des contradictions existaient bien entre nous, tant sur certains points de l'analyse politique du cinéma militant que sur la question du format, mais elles n'étaient pas antagoniques et bien souvent nous nous trouvions, de fait, amenés à collaborer.

C'est ce qui nous a fait prendre la décision, cette année, de réaliser un catalogue commun dont nous citons ici les principaux titres. Le catalogue complet ainsi que des fiches plus élaborées sur certains films sont disponibles à l'adresse de *Cinéma Libre - APIC*, 22, rue du Faubourg-du-Temple, 75011 PARIS, Tél. 355-66-88, où les deux collectifs tiennent des permanences les mercredis, de 18 h. à 20 h., et les samedis de 15 h. à 18 h.

CITROEN - NANTERRE. 16 mm. 116. Son optique. Mai 1968 à l'usine de Citroën-Nanterre. Le révisionnisme face à l'usine occupée, au mouvement étudiant, aux travailleurs immigrés, à la question du pouvoir.

Six mois après, un groupe d'ouvriers licenciés lors de la grève en analyse les contradictions, réfléchissant sur le syndicalisme et sur l'articulation entre lutte économique et lutte politique.

LES PRISONS AUSSI... 16 mm, 105. Son optique. Réalisation : H. Chatelain et R. Lefort.

Film réalisé par le Groupe d'Information sur les Prisons : la parole (parfois contradictoire) d'anciens détenus sur la répression quotidienne dans les prisons et les révoltes de 1972 permet de cerner la finalité des prisons et les rapports entre l'univers carcéral et celui du travail.

EMIGRATION ET IMPERIALISME. 16 mm. 65'. Son optique. Une enquête effectuée sur les conditions de vie et le statut des travailleurs algériens émigrés en France : émigration et impérialisme - conditions de travail et de logement - racisme et pétrole - rapports entre l'organisation des travailleurs algériens à l'époque du F.L.N. et leur situation actuelle. Le film est diffusé dans le cadre d'assemblées de travailleurs, de cours d'alphabétisation, de comités de grève, etc.

LES ENFANTS DU GOUVERNEMENT. 16 mm, 42'. Son optique.
Les différents aspects des maternités dites « illégitimes », et plus particulièrement celles des mères célibataires de moins de 18 ans. En décembre 1971, les élèves du C.E.T. du Plessis-Robinson (réservé aux mères célibataires de 13 à 18 ans) se mettent en grève. Elles parlent de leur lutte et des contradictions d'un système social et légal qui les contraint à vivre une maternité « infantile ».

L'HEURE DE LA LIBERATION A SONNE. 16 mm. Voir *Cahiers du Cinéma*, n° 253.

VENTS DE LA LIBERTE. 16 mm, 35'. Son optique. V.O. sous-titrée.
Film du réalisateur palestinien Samir Mimr : les bases de la guerre du peuple au Dhôfar replacées dans une analyse globale des contradictions inter-impérialistes dans le golfe arabique, et montrées à travers le travail politique du F.P.L.O. dans les campagnes, les écoles de formation, etc.

NON AU SILENCE. 16 mm, 25'. Son optique. V.O. sous-titrée.
Film du réalisateur égyptien Fouad al Tihami : le peuple du Dhôfar explique sa guerre de libération en se mettant en scène devant la caméra pour parler des changements idéologiques, économiques et sociaux survenus dans les zones libérées, et des rapports entre la lutte armée et leur vie quotidienne.

LE JOINT FRANÇAIS. Super 8. 60'.
Description au jour le jour de la grève du Joint Français de 1972. Les ouvriers mènent une grève active, occupent l'usine puis la rue, séquestrent les patrons. Ils font naître une solidarité exemplaire : d'autres usines débrayent, les paysans et beaucoup de petits commerçants participent à la grève. Si l'attitude de la C.F.D.T. est le plus souvent correcte, on ne voit pratiquement pas la C.G.T., sauf à la fin où elle organise la reprise du travail dans des conditions discutées.

COLLEGE ENSEIGNEMENT TECHNIQUE. Super 8. 15. Voir *Supra*.
Réalisé par des élèves de C.E.T., un film sur le rôle de l'école technique dans la reproduction de la division capitaliste du travail.

MOHAMMED DIAB. Super 8. 60.
Comment et pourquoi on tue un travailleur immigré dans un commissariat. La police donne une version difficilement contrôlable (de toute façon, c'est elle qui mène l'enquête) ; l'hôpital a sa part de responsabilité ; la presse, sauf exception, reprend la version de la police, et la justice noie le poisson. Enfin, le meurtre « passe » plus facilement quand c'est un travailleur immigré. Le racisme existe bel et bien.

GUERN. Super 8. 35'.
Un gros propriétaire de la ville achète un moulin sur la rivière de Guern et interdit aux villageois l'accès de leur vallée. Ceux-ci organisent pendant trois jours une fête-lutte *(fest-stourm)* contre le nouveau seigneur. On se bat, on danse sur des chansons sur la guerre du lait, sur le Joint Français.
« Le propriétaire
fait charger
la flicaille pour le protéger. »

CINEMA LIBRE.
22, rue du Faubourg-du-Temple, 75011 Paris.
Tél. 355-66-88.

Courrier

MESSIEURS,

Le numéro 256 de votre revue, daté de février-mars 1975, me met en cause sans me citer, mais de manière transparente, par l'intermédiaire d'un de vos rédacteurs, Jean-René Huleu, reportant des déclarations de « cinéastes militants ». Reprenons ces déclarations — bas de page 16, haut de page 17 — et remarquons dans l'ordre :

1. Les dettes des Etats généraux : elles étaient pour plus de la moitié à mon nom, pour le reste au nom d'un seul autre ancien des E.G. ! D'un montant total d'environ 13 000 francs, elles ont pu être entièrement acquittées grâce à l'« opération Mai 68 », puisqu'il y avait eu accord en ce sens par contrat. C'est à cause de cette créance, afin d'être certain qu'elle soit effectivement réglée, que j'ai tenu à contrôler l'opération. En effet, lors des nombreuses scissions des E.G., beaucoup partaient en laissant aux autres la charge des dettes collectives. Ainsi, en octobre 1968, premiers dissidents des E.G., les groupes de tendance trotskyste Arc et IDHEC, dont les *héritiers* devaient se retrouver plus tard être les principaux bénéficiaires de l'« opération Mai 68 » : alors que les E.G. avaient défini une propriété collective des images et entamaient un effort collectif de diffusion, ces « cinéastes militants » sont partis après avoir vendu aux U.S.A. certains de leurs films (dont ils se considéraient comme les auteurs), brisant tout l'effort de collectivisation entrepris en exigeant que les négatifs des films soient redéposés à leur nom et en rompant la solidarité par rapport aux dettes. Mais six ans après, c'est quand même grâce à la vente de leurs images que les 13 300 francs restant dus au labo ont pu être payés !

2. Mon « exclusion » de Cinéma Libre : comme les E.G., C.L. s'est effrité au fil des mois. Ce n'est pas ici que j'en donnerai mon analyse, qui a toujours été différente de celle des *Cahiers*. C.L., comme les E.G., a démarré sur une base unitaire, mais individus ou groupes sont partis les uns après les autres. Ni aux E.G., ni à C.L., il n'a jamais été question d'exclusion. Lors de mon départ en octobre 1973, nous n'étions plus que cinq militants. Nous nous sommes séparés trois contre deux, donnant ainsi naissance à deux nouveaux groupes dont l'un a gardé le nom de Cinéma Libre. C'est tout.

A noter encore que je n'ai jamais caché à qui que ce soit cette scission. Bien plus, un des bénéficiaires de l'« opération Mai 68 » me disait alors : « *Que cent fleurs s'épanouissent.* »

3. Enfin, reparlons chiffres. (Je tiens à votre disposition tous les documents comptables concernant cette affaire.)

La vente des droits de contretypage s'est bien élevée à 58 000 francs, seule vérité de cette déclaration. Pour calculer ce qui revient aux bénéficiaires, il convient d'en soustraire — ce qu'oublie de faire une fois de plus votre informateur (cf. point 1) — les 13 300 francs de dettes des E.G. versés directement par moi au labo, puisque c'est moi qui en était devenu entièrement responsable depuis la signature du contrat : restent 44 700 francs.

Venons-en au règlement : entre mai 1973 et juin 1974, soit huit mois avant la parution de votre article, 19 500 francs avaient déjà été réglés aux « cinéastes militants » ! Nous sommes loin des 7000 francs déclarés. Si V.M. Productions est resté nous devoir jusqu'à fin 1974, la somme de 30 000 francs, cela résulte de ses difficultés financières du moment, difficultés dont toute la profession avait connaissance. Il a fallu attendre la sortie de *Mai 68* pour obtenir des traites que les recettes du film permettraient de payer. Les grèves des chèques postaux et leurs répercussions en ont certes retardé l'encaissement, mais les ayants droit ont bel et bien touché entièrement leur dû, réparti à leur demande entre les deux groupes, Cinélutte et Eugène Varlin.

Leur dû. On peut/doit, en effet, s'interroger sur cette notion de propriété. Propriété incontrôlée et incontrôlable ? Mais pour quelle autre raison les bénéficiaires de l'opération, qui ont *gagné* 44 000 francs, refusent-ils cette réalité ? Ils ont eu envie de dire, et ils ont fait écrire (et en quels termes !), qu'ils n'avaient touché que 7 000 francs. Ils croient se blanchir (de quoi ?) en me noircissant. Ils se sont joué la pantomime jusqu'à avoir recours à un avocat et à envoyer un huissier chez moi pour se faire confirmer ce qu'ils refusent d'admettre. Pourquoi ?

Histoire malheureuse, commente votre rédacteur. Eh bien ! non, histoire heureuse malgré tout, car si nous en reprenons le bilan nous pouvons constater que :

— les 13 300 francs de dettes des E.G. ont été réglés, améliorant d'autant les relations du cinéma militant avec les labos et autres fournisseurs avec lesquels il faut bien compter;

— le groupe Cinélutte a touché 12 500 francs : 2 000 francs sous forme de versement direct et 10 500 francs que j'ai réglés sur son ordre pour des travaux effectués sur les films *Chaud, chaud, chaud !* et *Margoline* qui ont ainsi pu être terminés;

— le groupe E. Varlin a touché 32 000 francs. Qu'il fasse un film avec, qu'il s'équipe en matériel : tout le cinéma militant en profitera, et je dirai tant mieux !

Bernard Clarens.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 18 373 - Dépôt à la date de parution
Commission paritaire n° 22 354
Imprimé par l'Imprimerie de Châtelaudren 22170 - Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze
PRINTED IN FRANCE

Nos derniers numéros :

254-255

CHILI 1970-1973 :
Appareils Idéologiques d'Etat
et Lutte de Classe.
(Entretien avec Armand Mattelart.)
Critiques :
Histoires d'A, Bicots-nègres, vos voisins
Vincent, François, etc.
Kashima Paradise
Kafr Kassem

CINEMA ET HISTOIRE I.
BRECHT.
Extraits du Journal de travail (inédit).

256

PROBLÈMES THÉORIQUES
DU CINÉMA MILITANT.
LE CINÉMA ET LA PALESTINE.
(Kafr Kassem)
BRECHT.
Extraits du Journal de travail (inédit).
Critiques.

257

UNE CERTAINE TENDANCE
DU CINÉMA FRANÇAIS
Naturalisme et typage
Ségrégation et racisme

CINÉMA ET HISTOIRE (2)
Entretien avec Marc Ferro
"Cinéma et Histoire" à Valence
Plate-forme pour un Forum sur l'Histoire
Notes sur *L'ennemi principal*

CINÉMA MILITANT
ET ACTION CULTURELLE (1)
Expérience de diffusion par *Cinéma libre*
Bilan d'action culturelle sur Brest par *Celluloïd*